publicación de

cine universitario

film

revisión 1954 — georges sadoul

romeo and juliet — neorrealismo

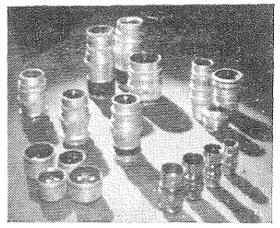
festivales — venecia y punta del este

22

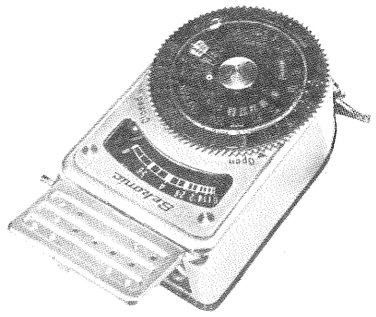
marzo 1955

montevideo

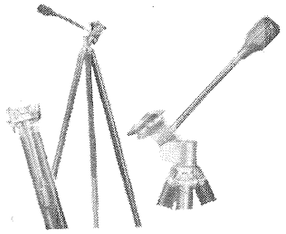
NUEVOS MATERIALES EN FOTO Y CINE



OBJETIVOS gran angulares y teles, tratados, de excelente definición, para 8 y 16 mm., desde $ 70,00 y $ 120,00 respectivamente.



FOTOMETROS, para cine y fotografía, de alta sensibilidad, fácil lectura y manuabilidad, con estuche de cuero ..... $ 40,00



TRIPODES estables, sólidos y de cómodo transporte, con cabeza móvil, desde $ 75,00.

ESTOS ACCESORIOS Y MUCHOS OTROS
DE RECIENTE CREACION INDUSTRIAL
QUE IMPORTAMOS DIRECTAMENTE
PODRA HALLARLOS USTED EN

FOTO MICRO

RIO NEGRO, 1370 TELEFONO: 9 55 16 MONTEVIDEO

film

publicación de
cine
universitario

HISTORIA DEL CINE: Ben Turpin en **Romeo and Juliet** de Mack Sennett (1924)

en este número:

2 punta del este 1955
8 paradojas y verdades sobre la historia del cine
16 revisión de 1954
21 romeo and juliet de castellani
24 venecia 1954
32 neorrealismo itallano - un resumen
42 neorrealismo italiano - un congreso y un debate

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY
BIBLIOTECA

22

marzo 1955

número especial

En la portada: Anthony Quinn en LA STRADA de Federico Fellini

DIRECCIÓN: H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet. DIRECCIÓN GRÁFICA: Walter Chappe Píriz. ADMINISTRADOR: Manfredo A. Cikato. REDACTORES: Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Julio L. Moreno, Hugo Rocha, Giselda Zani. DIBUJOS: Hermenegildo Coma en CORRESPONSALES: Nicolás Mancera (Argentina), Luiz Alipio de Barros (Río de Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre), Francisco Luiz de Almeida Salles (São Paulo), H. Alves Costa (Portugal), M. Rabanal Taylor (España), Filippo M. Campanini (Italia). DISTRIBUCIÓN: Selva A. de Dassori. SUSCRIPCIONES: Parada.

FILM es publicada por Cine Universitario del Uruguay, cine-club patrocinado por Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo lo contrario. Se autoriza su reproducción, con mención expresa de procedencia. El precio de este ejemplar especial es de $ 0,80 para el público, y de $ 0,
Cine Universitario.

punta del este 1955

COSTÓ MUCHO TRABAJO FORMALIZAR CON LOS PRODUCTORES CINEMAtográficos internacionales la realización de un tercer festival en Punta del Este, pero con algunas concesiones se consiguió esa aprobación. En un momento en que los festivales se reproducen en todo el mundo, con los consiguientes disturbios para el mecanismo de distribución comercial, los productores habrían querido evitar un nuevo certamen en el Uruguay, tras los de 1951 y 1952, pero finalmente transaron en que este festival se llamara sudamericano y tuviera acento continental, quizás exótico. El primer premio se llamaría Gran Premio Sud América 1955, tanto en corto como en largo metraje; el jurado debía estar integrado por personalidades del continente, y su elección del mejor film aparecía reglamentariamente condicionada a que esa obra se acordara **"al gusto sudamericano"**, un concepto vago y abstracto que ocasionó mucha controversia. Puede verse una concesión adicional en el hecho de que el Reglamento estipulara también la elección del mejor film presentado por cada país; la intención evidente era la de dar un premio consuelo a toda industria que se sacrificara al intervenir en el Festival.

La alternativa a estas condiciones hubiera sido quizás la de no realizar festival alguno, pero en toda apariencia había en el Uruguay fuertes interesados en el certamen, y las condiciones no se creyeron prohibitivas. Tampoco se creyó prohibitivo el escaso aporte económico del Estado, que otorgó $ 350.000 por todo concepto (contribuciones anteriores: $ 500.000 a $ 600.000), nombró un Comité autónomo, e hizo responsable a sus miembros de todo déficit que se produjera. Pero entre la intervención oficial y los vericuetos del Reglamento se disipó la esperanza de que el Festival fuera un gran acontecimiento, mientras todo retaceo al certamen era bienvenido, asimismo, por gran parte

de la opinión pública uruguaya, que ha juzgado a los Festivales como contrarios al interés nacional. La demora insólita en nombrar al Comité derivó en que éste improvisara soluciones a algunos problemas; también se demoraron las invitaciones al exterior, sus respuestas ,las nóminas de films inscriptos, su publicidad, su ingreso al país, y su programación. La economía fué el principio rector del Comité, y así no se contó con films japoneses, porque se había limitado a dos miembros el total de su delegación (total de EE.UU.: 35 invitados) y porque no se le abonaba sino una parte de sus pasajes. El espejismo del gusto sudamericano, mal conocido y seguramente subestimado en el exterior, derivó en que las selecciones de films incluyeran títulos abiertamente comerciales, inadecuados para la competencia de calidades que debe ser un Festival; sólo con un criterio de feria o de muestra puede entenderse la inscripción de **Casa Ricordi** (Italia, Carmine Gallone), **J'avais sept filles** (Francia, Jean Boyer), **Un caballero andaluz** (España, Lui Lucía), **Zigeunerbarun** (Alemania, Arthur María Rabenalt), **Lo que le pasó a Reynoso** (Argentina, Leopoldo Torres Ríos). Con un rigor ponderable, el Comité había nombrado sin embargo un Jurado íntegramente compuesto por críticos cinematográficos, y este cuerpo debió enjuiciar a un bajo nivel cinematográfico oficial. La consecuencia fué explosiva. El Gran Premio Sud América fué declarado desierto para films de largo y de corto metraje, y los premios nacionales fueron restringidos a cinco títulos de Francia, Inglaterra, Suecia, EE.UU. y Méjico. El Jurado no otorgó premio alguno a films de Italia, España, Argentina, Brasil, Finlandia, Alemania y Cuba, entendiendo que no debía elegir lo menos malo de cada selección, y que donde todos los films de un país eran mediocres, la consagración de bajos valores es una fuente de equívocos que debe ser evitada por críticos cinematográficos exigentes. Esta audaz actitud, ajustada a una severa valoración de los títulos en concurso, causó el asombro y la protesta. La delegación francesa, que visiblemente confiaba en obtener el Gran Premio con **Le Rouge et le Noir**, formuló su desagrado en diversas explosiones verbales; el Comité Ejecutivo, que hubiera querido un premio para cada país, procuró evitar el conflicto internacional, declarando en acto público que el fallo quizás no se ajustara, "prima facie", al famoso Reglamento. Los comentarios posteriores de la prensa, las declaraciones colectivas e individuales de los jurados, y la variada opinión de cinematografistas y autoridades, prometieron una fama inmortal para los premios desiertos, y los pronósticos se dividieron en dos corrientes de opinión. La primera corriente asegura que no habrá más festivales en Punta del Este, después de semejante escándalo; la segunda, muy optimista, asegura que este ejemplo de exigencia podrá mejorar en el futuro la calidad de las selecciones oficiales en otros certámenes del continente. Se ha anunciado ya que con similares bases reglamentarias se proyecta para noviembre de 1955 el Festival de Buenos Aires, y la experiencia de Punta del Este será allí aprovechada en algún sentido: quizás haya mejores films, quizás haya retoques al Reglamento, quizás haya jurados que se comprometan a ser menos exigentes. Un punto de especulación, curiosamente insistido en las manifestaciones verbales, es que el nivel de la crítica cinematográfica uruguaya fué uno de los factores que impulsaron la severidad del Jurado, que no quiso premiar lo que la prensa había objetado con rigor o aplaudido con tibieza. Ciertamente, nunca la prensa uruguaya había atendido con tanto celo crítico a un Festival cinematográfico de Punta del Este.

Jurado Podestá, estrella Silvana
Prima Facie

La premura, la improvisación y la economía provocaron que fuera muy bajo el nivel de todo lo oficial del certamen, y puede verse un síntoma en la escasez de celebridades que concurrieron. Entre unos sesenta nombres de las delegaciones, la fama sólo ingresó prima facie con Silvana Pampanini (Italia), Walter Pidgeon (EEUU.), Jean Claude Pascal y Marina Vlady (Francia). Menos famosas pero más valiosas fueron otras personalidades, como Carlos Fernández Cuenca y Luis García Berlanga

Walter Pidgeon
Gusto sudamericano

(España), Mercedes McCambridge (EEUU.), Tom Payne (Brasil), que tienen talento en lugar de figura. Lo extraoficial, tolerado pero no imaginado por el Comité Organizador, salvó ampliamente el nivel definitivo del Festival, aunque sus dos capítulos eran rigurosamente ajenos al Jurado, a su fallo y a su inusitado escándalo. Uno de esos capítulos fué compuesto por la inclusión, a veces sorpresiva, de films fuera de concurso, como **Romeo and Juliet** (Castellani), **On the Waterfront** (Kazan), **Le defroqué** (Leo Joannon), **L'affaire Maurizius** (Duvivier), **Sinhá Moça** (Payne), **Det Stora Aventyret** (Sucksdorff); en ese grupo es especialmente destacable la inclusión de **The Little Fugitive** (Ashley, Engel y Orkin), un film experimental y admirable, emotivo y humorístico, que por su carencia de estrellas y su estilo amateur compone, estrictamente, la clase de obra de arte que un Festival debe señalar ante la opinión pública. Fué con la riqueza de este material fuera de concurso que se nutrió el Fallo de la Crítica, formulado por integrantes de la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay, tomando en consideración casi todo film presentado en Punta del Este, independientemente de inscripciones y reglamentos.

El segundo capítulo de actividades extraoficiales fué cumplido en el Festival por la Cinemateca Uruguaya, con un ciclo de cine retrospectivo en el que figuraron obras de Méliès, Segundo de Chomón, Gaston Velle, René Clair, Abel Gance, Jean Epstein,

films en concurso

ALEMANIA.
Zigeunerbaron (El príncipe gitano), de Arthur Maria Rabenalt.
Geständnis unter Vier Augen, de André Michel.
Feuerwerk (Fuegos artificiales), de Kurt Hoffmann.
ARGENTINA.
Mercado de abasto, de Lucas Demare.
Lo que le pasó a Reynoso, de Leopoldo Torres Ríos.
BRASIL.
Floradas na Serra, de Luciano Salce.
CUBA.
La rosa blanca, de Emilio Fernández.
ESPAÑA.
Murió hace quince años, de Rafael Gil.
Un caballero andaluz, de Luis Lucia.
ESTADOS UNIDOS.
Sabrina, de Billy Wilder.
The Living Desert (El desierto viviente), de Walt Disney.
The Caine Mutiny (El motín del Caine), de Stanley Kramer-Edward Dmytryk.
FINLANDIA.
Niskavuoren Aarne, de Edvin Laine.
FRANCIA.
Le Rouge et le Noir, de Claude Autant-Lara.
J'avais sept filles, de Jean Boyer.
Ali Baba et les quarante voleurs (Ali Baba), de Jacques Becker.
INGLATERRA.
They Who Dare (Los que tuvieron coraje), de Lewis Milestone.
Hobson's Choice (¿Es papá el amo,), de David Lean.
ITALIA.
Pane, amore e gelosia (Pan, amor y celos), de Luigi Comencini.
Ulisse, de Mario Camerini.
Casa Ricordi, de Carmine Gallone.
MEJICO.
Robinson Crusoe, de Luis Buñuel.
Sombra verde, de Roberto Gavaldón.
SUECIA.
En Lektion i Kärlek (Una lección de amor), de Ingmar Bergman.
Salka Valka, de Arne Mattsson.

fuera de concurso

Mädchenjahre einer Königin (Adolescencia de una Reina, Alemania), de Ernst Marischka.
Das Bekenntnis der Ina Kahr (La confesión de Ina Kahr, Alemania), de G. W. Pabst.
Sinhá Moça (Brasil), de Tom Payne.
Crimen imposible (España), de César Fernández Ardavín.
Riot in Cell Block 11 (Rebelión en el presidio, EE. UU.), de Walter Wanger-Don Siegel.
The Little Fugitive (EE. UU.), de Ray Ashley, Morris Engel y Ruth Orkin.
On the Waterfront (Nido de ratas, EE. UU.), de Elia Kazan.
L'affaire Maurizius (El caso Maurizius, Francia), de Julien Duvivier.
Le Défroqué (Francia), de Léo Joannon.
Touchez pas au grisbi (Grisbi, Francia), de Jacques Becker.
Les amants du Tage (Los amantes del Tajo, Francia), de Henri Verneuil.
Romeo and Juliet (Inglaterra-Italia), de Renato Castellani.
Sesto Continente (Italia), de Folco Quilici.
Orient-Express (Italia), de Carlo Ludovico Bragaglia.
Det Stora Aventyret (Suecia), de Arne Sucksdorff.

EN LEKTION I KARLEK, de Bergman

LE DEFROQUE, de Joannon

Marcel L'Herbier, Ivan Mosjukin, y hasta un clásico desconocido en el país, como **L'âge d'or** de Luis Buñuel (1931). Las ocho funciones de este ciclo congregaron un interés inesperado por parte de delegaciones, público y crítica, y aportaron una vinculación entre cine y cultura que en otros aspectos del Festival había sido descuidada. El material de ese ciclo procedía parcialmente de las Cinematecas de Francia, Argentina y Brasil, y su organización acompañó asimismo a un Congreso de cinematecas sudamericanas.

Es difícil prever en qué medida el III Festival de Punta del Este significará una experiencia para otros certámenes similares. El país y sus gobernantes no han aprendido la lección de 1951 y 1952, que enseñaba a trabajar con tiempo y a evitar la improvisación; el Comité de 1955 desechó incluso la lección anterior sobre la conveniencia de que los programas incluyan un texto informativo sobre cada film en exhibición. Entre errores e improvisaciones quizás se haya sacado algo en limpio: la importancia de hacer ciclos de cine retrospectivo, la imprudencia de hacer programaciones con el material que no llegó al país, y de hacer Reglamentos que nadie puede cumplir. Cada vez que en el Uruguay se organiza un certamen similar, las autoridades fingen que sobre Festivales no hay nada escrito.

H. A. T.

fallo de la OCIC

El Jurado de la Oficina Católica Internacional de Cine en el Tercer Festival Cinematográfico Internacional de Punta del Este, resolvió otorgar el premio —que como se sabe está dedicado "a la película que por su inspiración y calidad contribuya más al progreso espiritual y al desarrollo de los valores humanos"— a la película brasileña SINHA MOÇA.

En sus considerandos, el jurado expresa que ha procedido así porque la película, "inspirada en un episodio fundamental en la historia de América, exalta supremos valores de libertad y dignificación de la persona humana".

Asimismo, se resolvió expresar la simpatía del Jurado hacia la delegación española, por haber presentado películas que demuestran en sus intenciones una tendencia hacia temas de alto sentido moral.

SONRISAS PREVIAS

Elías Ciurich (Comité), Hugo A. Rocha (Jurado), Jorge Suárez (C.), José Mª Podestá (J.), Jaime F. Botet (Jurado suplente), Rolando Fustiñana (J.), Paulo Emilio Salles Gomes (J.), Alberto Ugalde (C.), Francisco Luiz Almeida Salles (J.), Alfonso Delboy (J.), Carlos Ferreira (J.).

FALLO DEL JURADO

Reunido en Punta del Este, a 31 de enero de 1955, el Jurado designado por el Comité Organizador del III Festival Cinematográfico Internacional, considerando:

1) que no han sido presentadas por los países participantes películas de elevada calidad creadora, capaces de justificar la atribución de una recompensa de la importancia y el significado del Gran Premio Sud América, previsto por el inciso *a*) del Artículo 8º del Reglamento;

Considerando:

2) que el antedicho inciso, al preceptuar la correspondencia del premio con el gusto sudamericano, no tuvo la intención de excluir la exigencia de una calidad sobresaliente para las películas, por tratarse de una competición internacional;

Considerando:

3) que la misma situación se presenta para el caso de las películas de corto metraje, pues las mejores entre las inscriptas no alcanzan un nivel de méritos que justifique la atribución de un Gran Premio de Sud América para esa categoría, de acuerdo con el inciso c) del citado artículo;

Considerando:

4) que fueron presentadas en algunas selecciones nacionales películas de alta jerarquía técnica y artística, resuelve:

1º) Declarar por unanimidad desierto el Gran Premio Sud América 1955 para películas de largo metraje.

2º) Declarar por mayoría desierto el Gran Premio Sud América 1955 para películas de corto metraje.

3º) Conceder, de acuerdo con el inciso *b*) del Artículo 8º del Reglamento, los siguientes premios especiales:

Estados Unidos: *The Living Desert;* Francia: *Le Rouge et le Noir;* Inglaterra: *Hobson's Choice;* Méjico: *Robinson Crusoe;* Suecia: *En Lektion i Kärlek.*

El Jurado desea dejar expresa constancia de su pesar por no haber tenido a su disposición premios para distinguir algunos importantes valores parciales en otras películas presentadas. Asimismo, deplora el no poder hacer referencia a las películas exhibidas fuera de concurso y en los ciclos culturales, que tanto contribuyeron, unas y otras, a elevar el nivel artístico del Festival.

José María Podestá, Rolando Fustiñana, Francisco Luiz de Almeida Salles, Alfonso Delboy, Paulo Emilio Salles Gomes, Hugo Rocha, Carlos Ferreira.

FALLO DE LA CRITICA

En Punta del Este, a los treinta y un días del mes de enero de 1955, reunidos los integrantes del Jurado de la Crítica designados por la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay, entre aquellos miembros que asistieron al Tercer Festival Cinematográfico de Punta del Este, resolvieron:

1) Tomar en consideración todos los films presentados al Festival, con independencia de sus inscripciones en el certamen oficial, y con la única excepción de *Det Stora Aventyret* de Arne Sucksdorff, que había sido presentada públicamente con anterioridad;

2) Otorgar, por mayoría, los siguientes premios:

Al mejor film: *ROMEO AND JULIET.*

Al film experimental: *THE LITTLE FUGITIVE.*

Al film documental: *SESTO CONTINENTE.*

Mejor dirección, con excepción de los films premiados: ELIA KAZAN, por *On the Waterfront.*

Mejor argumento original para el cine: LEO JOANNON, por *Le défroqué.*

Mejor adaptación cinematográfica: JEAN AURENCHE y PIERRE BOST, por *Le Rouge et le Noir.*

Mejor libreto cinematográfico: RENATO CASTELLANI, por *Romeo and Juliet.*

Mejor fotografía en blanco y negro: ROBERT LE FEBVRE, por *L'affaire Maurizius.*

Mejor fotografía en color: ROBERT KRASKER, por *Romeo and Juliet.*

Mejor escenografía y decoración: MAX DOUY, por *L'affaire Maurizius* y por *Le Rouge et le Noir.*

Mejor vestuario: LEONOR FINI, por *Romeo and Juliet.*

Mejor partitura musical: LEONARD BERNSTEIN, por *On the Waterfront.*

Mejor montaje: el de LITTLE FUGITIVE.

Mejor empleo del sonido: el de *On the Waterfront.*

Mejor actor: MARLON BRANDO, en *On the Waterfront.*

Mejor actriz: AUDREY HEPBURN, en *Sabrina.*

Mención especial a RICHIE ANDRUSCO por su actuación en *The Little Fugitive.*

Mención especial al conjunto de intérpretes de *Hobson's Choice.*

Mención especial a LEO JOANNON por su labor personal en *Le défroqué.*

El Jurado hace constar, finalmente, la abundancia de calidades en casi todos los rubros que entraron en su consideración.

María del Carmen Paz (La Mañana), *María Rosa Piccini* (C X 36, Centenario), *Giselda Zani* (El Diario), *H. Alsina Thevenet* (El País), *José Carlos Álvarez* (El Día), *Jorge Angel Arteaga* (Acción), *Wilson Batista Sierra* (C X 36 Centenario), *Pedro Beretche Gutiérrez* (El Bien Público), *Gastón Blanco Pongibove* (El Plata), *Walther Dassori Barthet* (Film) y *Gustavo Adolfo Ruegger* (C X 44, Solís).

paradojas y verdades sobre la historia del cine

georges sadoul

"PARA HACER UN GUISADO DE LIEBRES, TÓmese una liebre..." No nos burlemos de la **cocinera burguesa** y repitamos por cuenta nuestra "para hacer la **historia del cine** tómense los films".

Los films son la materia prima del historiador. Debe haberlos visto, **si es posible.** "¡Si es posible!" osáis decir. ¿Puede un historiador hablar de films que no ha visto?

Un film no se consulta como un libro. Si escribo un estudio sobre Stendhal, "Le Rouge et le Noir" y "Lucien Leuwen" están en todas las librerías o bibliotecas. He leído esos libros varias veces y podría, cuando quisiera, releerlos, consultarlos, anotarlos, citarlos sin riesgo de error. ¿Pero un film?

Supongamos que en octubre de 1954 escribo un estudio sobre Orson Welles. Elijo premeditadamente un realizador cuya carrera comenzó en 1940 y del que, desde 1945, hemos visto todos los films. Si deseo terminar mi estudio en tres meses, ¿dónde podría rever y consultar **Magnificent Ambersons** (Soberbia, 1942)? (En 1954 está retirado de circulación.) Puede ser que todavía estén en distribución **Citizen Kane** (El Ciudadano, 1941) o **Lady from Shanghai** (La Dama de Shanghai, 1946), ¿pero estoy seguro de poderlos rever antes de enero de 1955) Y si se me ofrece esta posibilidad, su visión será muy diferente de una lectura o de una relectura. En la oscuridad de un cine, o en la sesión de un cineclub, podré tomar notas, a condición de haberme armado con una linterna y de correr el riesgo de dejar escapar pasajes esenciales al bajar la nariz sobre mi carnet. En todo caso, no podría pedir que detuvieran la proyección o que se recomenzara un rollo. A menos de asistir a siete u ocho proyecciones seguidas, mis notas serían fragmentarias e incompletas.

¿Y si el film ha desaparecido, como **Magnificent Ambersons?** Debo entonces remitirme sólo a mis recuerdos. Aunque lo hubiera visto tres veces, pero hace cinco o seis años, arriesgo equivocarme, hasta sobre sus pasajes más célebres.[1] Nada más engañador que los recuerdos de un film, inclusive los recuerdos del propio autor.

En noviembre de 1941, el antifascista alemán Friedrich Wolf, dramaturgo y libretista, se encontraba como corresponsal ruso de guerra ante la sitiada Moscú. La batalla era dura y cambiante. Wolf se encontró súbitamente solo, aislado de sus asistentes, y cayó sobre una patrulla rusa que comenzó a interrogarlo. Un alemán que hablaba ruso con un fuerte acento germánico resultaba sospechoso, aunque vistiera el uniforme de los corresponsales soviéticos. Se juzgó que sus papeles eran falsificados. Wolf dijo que había escrito el libreto de **Profesor Mamlock** (1937) un film que habían visto todos los que lo interrogaban. "Cuenta", le replicaron. Y bien, me aseguró Bela Balasz, Friedrich Wolf se equivocó contando su propio libreto. Sin embargo, era (yo lo conocí) un hombre de valor que no se trastornaba fácilmente. Pero Wolf contó episodios de su libreto primitivo que no habían sido filmados. Debió encontrar otros medios para disipar un quiproquo que amenazaba volverse trágico.[2]

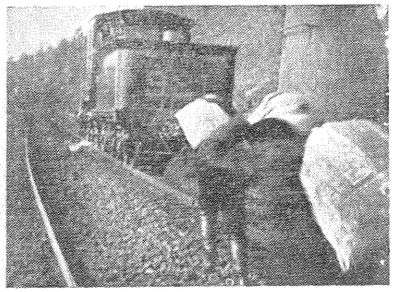
Si es necesario guardarse de contar un film siguiendo el solo recuerdo, ¿se puede fiar, si no en los "relatos tomados del film", por lo menos en su "guión técnico"? Volvamos a **Magnificent Ambersons.** La REVUE DU CINEMA publicó, en tiempos del malogrado Jean Georges Auriol, la secuencia de los "enamorados en la nieve", la mejor, posiblemente, del film, extraída del **script** amablemente enviado por RKO.[3] Ese texto, me dice Doniol-Valcroze, no corresponde a la verdadera secuencia del film. **Guión** no es **montaje.** Un film sobre celuloide rara vez es idéntico a su plan en el papel.

Por lo menos, hay para algunas obras (muy raras) notables análisis fílmicos. En Italia han hecho una especialidad de ese trabajo. Los investigadores se instalan ante una **moviola** con una copia del film que quieren analizar. Pasan y repasan cada rollo, lo escrutan, y cronometran cada toma; establecen en seguida un análisis del montaje, acompañado en el mejor de los casos con fotogramas que reproducen las imágenes más importantes. Con tales estudios (que no existen, ay, para más de diez o veinte obras) los films, profundizando, se consultan como un libro.

Quiero escribir un estudio sobre Joris Ivens: he visto dos o tres veces **Zuydersee** en 1934 en un cine parisino[4]; tomo de mi biblioteca el excelente análisis fílmico que publicó en 1945 la editorial Polígono de Milán y está de acuerdo con mis lejanos recuerdos. Releo el prefacio y me indigno, con sus autores, porque Joris Ivens no dijo nada, en su film, de la crisis económica, del café y del trigo quemados o tirados al mar.

Error monumental, diréis. Cierto, pero error perdonable. Las versiones proyectadas **públicamente** en Francia hacia 1934, y a fortiori en la Italia de Mussolini, sufrieron la amputación de su último rollo, que trata de la crisis. Los autores del análisis fílmico, hecho durante la guerra, tenían a mano la versión mutilada. Ver un film no es suficiente. Es necesario saber todavía si no ha sido, por alguna razón, amputado o alterado.

En lo que concierne a los primitivos, esas alteraciones pueden ser muy graves. Necesitaría veinte o treinta páginas, por lo menos, para examinar los diversos aspectos de ese problema en sus principales casos: copia original, contratipo según copia de época, copia de un negativo, etc. Me basta decir aquí que los negativos de los films **Pathé** y **Gaumont** de 1916 a 1920 no están conservados jamás en un rollo continuo. Cada secuencia (hasta cada toma, a menudo) está entreverada con otras secuencias y tomas, no en el orden lógico, sino según los virajes o los tintes de que debía ser objeto. Como los extremos de las películas están mezclados como un mazo de cartas y los títulos faltan siempre, es necesario confiarse al instinto de una montadora de 1954 (antigua en el oficio, preferentemente) para reconstruir el film primitivo. Sin embargo, algunos historiadores han abundado en teo-



THE GREAT TRAIN ROBBERY
(Edwin S. Porter, 1903)

rías sobre el montaje en Griffith, partiendo de films de 1908-1913 que no son copias de época sino sacadas de viejos negativos **Biograph**, con montaje y títulos aproximados.

Resumamos: Un historiador de cine no puede confiar en su memoria. Ni en los autores de films. Ni en sus investigadores. Ni en el film que tiene a mano, analizado, disecado, cronometrado. Pero aún cuando un film fuese enteramente **conocible**, el conocimiento de algunos rollos de celuloide tendría poco valor histórico en sí mismo para quien no se refiriera a otros films y a la **documentación escrita**.

Un estudio algo avanzado de Orson Welles (o de Joris Ivens) llevaría entonces a hablar de "campo en profundidad", de "montaje", de "planos fijos", o del "claroscuro" de films que no necesariamente se han visto y que, quizás, han desaparecido por completo. Para el montaje, podría por ejemplo, referirse a la **Escuela de Brighton** (1900-1904).

Fuí ayer el primero en hablar de esta escuela, sin ocultar a mis lectores que todos sus films están **hoy** perdidos.[5] Pero los viejos catálogos del cine inglés nos han dejado "notas de films" que constituyen verdaderos guiones, casi análisis fílmicos, ya que están acompañadas por las principales tomas de **Little Doctor** o de **Attack on a China Mission**. ¿Se debía despreciar ese testimonio? Corrí el riesgo de hablar de films jamás vistos.

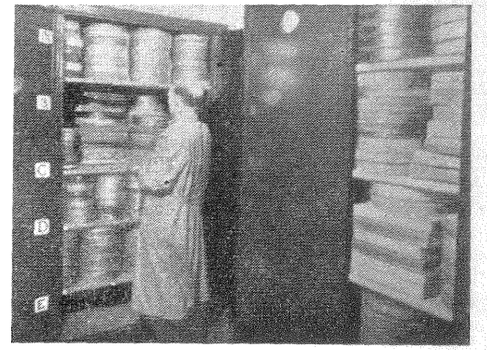
Life of an American Fireman era el film desaparecido (perteneciente a esa época) sobre el que yo me creía mejor documentado: Lewis Jacobs había publicado en "Rise of the American Film" su "guión" y dieciséis fotografías de las ocho tomas del film. Jacobs, a propósito de esto, había edificado una teoría sobre el montaje en el primitivo E. S. Porter[6] que yo había tomado y ampliado en 1948. Después de lo cual el film perdido fué encontrado y su proyección reveló graves lagunas en la tesis de Jacobs, y más aún en las mías. Fué así como se demostró que un historiador ganaría no hablando jamás de un film que no ha visto. Si esta regla de prudencia fuera observada, sería necesario reemplazar la historia del cine por una historia de los films conservados hoy. Lewis Jacobs hubiera debido entonces suprimir los primeros capítulos de su libro, Rachel Low no escribir los tres volúmenes de su historia del cine inglés, la señorita Prolo no comenzar su historia del cine italiano mudo porque, del período anterior a 1920, se ha salvado un film de cada cien y sus incunables son muy difícilmente accesibles. Pero, si se hubieran silenciado los films perdidos, **The Life of Charles Peace**,[7] salvado por la Cinemateca de Londres, hubiera pasado por un original, mientras que es el plagio de un éxito. Inclusive, para escribir la historia de los films conservados, es menester situarlos en relación con los desaparecidos. El trabajo preparatorio de toda historia del cine supone una cronología de los films realizados en un país, en el mundo, por tal o cual realizador o con tal o cual actor, libretista, etcétera, etc. A condición de poseer las revistas de cine publicadas en los países productores, tal cronología es fácil de levantar mundialmente para cualquier año desde 1930. Para realizar esta condición preliminar será necesario viajar a las cinco partes del mundo y conocer muchas lenguas extranjeras (comprendidas el japonés y el árabe). Si se limita la ambición a los **grandes films** (exigiendo siempre la ficha completa que nombre a todos los colaboradores y actores) pienso que cinco o seis años alcanzan para cumplir ese trabajo.

Para los primitivos anteriores a 1920, tal cronología, acompañada por una filmografía seria, necesitaría muy amplias investigaciones, a menudo sin resultado. Conozco bastante bien el cine francés entre 1895 y 1914. Para este solo período y este solo país estimo que establecer una filmografía año por año, aunque con fichas incompletas, necesitaría también muchos años de búsquedas y de trabajos, no solamente en París, sino también en Londres, New York, Berlín, etc.

La cronología y la filmografía, bases históricas indispensables, no agotan el "archivo del film". Por lo menos para una obra importante sería necesario consultar el guión original, un análisis fílmico serio, fotos, affiches, el material publicitario, la suma de críticas publicadas en todos los países donde el film ha sido presentado, etc. Además, se debería conocer: entrevistas del realizador y de los actores, la partitura musical, los bocetos del decorado y de los trajes, etc., etc., sin olvidar la obra original (novela o pieza teatral) cuando se trata de una adaptación. He ahí enumerados (en parte) los principales documentos a los que debe recurrir el historiador para estudiar los films. Queda el cine.

El cine, es decir la industria, su estructura y su técnica. Para conocer la industria es necesario saber el estado de los "estudios", de la explotación, de la distribución en el período considerado y sus relaciones (sobre todo) con las finanzas y la economía política. La técnica supone un conocimiento de aparatos, películas vírgenes, en color, innovaciones, invenciones; conocimientos, por lo tanto, bastante avanzados que tocan a la física, la química, las matemáticas, la mecánica, etc. Pero para limitarnos simplemente a las finanzas, el estudio de las relaciones entre tales y cuales sociedades americanas (por ejemplo) puede por sí sólo dar ocasión a una tesis de doctorado... y a tres o cuatro años de investigaciones. ¿Pueden despreciarse tales factores? No, porque (por ejemplo) la reorganización en 1941 de la RKO provocó la mutilación de **Magnificent Ambersons** y la huelga forzada de su realizador durante tres o cuatro años. Sin el **cine** no hay (a fortiori) **historia del cine**. Y es (para mí) imposible hablar de este arte sin estudiar sus relaciones con las otras artes o medios de expresión (ballet, novela, arquitectura, radio, prensa, televisión) y, por otra parte, con la historia (ni más ni menos) de las culturas, de los pueblos, de las relaciones internacionales, etc.

He ahí establecidos bellos principios. Pongámoslos en práctica. Supongamos un historiador que quiera, para 1980, preparar una historia del cine mundial durante el año 1955. Tomo premeditadamente esta fecha futura, para evitar a ese buscador las irreparables pérdidas de archivos para períodos de diez, veinte o cincuenta años de vejez. Supongamos a ese buscador dotado de medios materiales sin límite, más grandes que los de la UNESCO (a la que le han sido necesarios siete años para levantar un cuadro muy incompleto del cine en el mundo de postguerra). Ese investigador ideal deberá comenzar por ver los 1.500 ó 2.000 films que serán realizados en 1955 en los setenta u ochenta países productores (comprendidos 250 films japoneses, 250 hindúes, 50 turcos, etc., etc.). Deberá, para cada una de esas obras, agrupar las críticas que le serán consagradas en todas las lenguas del mundo, adquirir sus guiones, establecer sus análisis fílmicos, etc. Del lado **cine** deberá poseer un conocimiento profundo de la industria, del público, de su sociología, etc. Lo que supone como primer trabajo la lectura y el examen de los anuarios y semanarios corporativos publicados en el mundo entero. O sea, 15 ó 20 toneladas de impresos (sólo para 1955) en 10, 15 ó 20 lenguas, incluído el preciadísimo material publicitario, incluídas también las 200 ó 300 novelas o piezas teatrales que hayan dado tema a diversos films americanos, árabes, japoneses, chinos, tamil, telegu, malayos, húngaros o bantús. Como los nueve décimos de esos textos se encontrarán inéditos en francés, le quedará aprender sus idiomas, indispensables para examinar las revistas amontonadas. Los idiomas también le serán útiles para visitar los países de origen, no sólo para ver los films, y también para comprobar la influencia de tal pintor de Praga del siglo XIX (desconocido en Francia), sobre tal fotógrafo checo, del arte de Bali sobre un escenógrafo filipino, o del comportamiento de los últimos aztecas sobre la actuación de Pedro Armendáriz.



Varias toneladas

Hemos llegado a esta desesperante conclusión: es imposible para siempre escribir la historia del cine en el mundo o en un solo país. O la historia de un solo realizador (considerado en sus relaciones con el resto del cine). Lo que nos lleva a un apólogo caro a los profesores de filosofía. Zenón de Elea pretendía que el movimiento era imposible. Aquiles, para caminar diez pasos, debía caminar cinco, y antes la mitad y aún la mitad de la mitad. Por divisiones sucesivas el espíritu halla el infinito, contenido en sólo diez pasos. He aquí, siguiendo un argumento irrefutable, "Aquiles inmóvil a grandes pasos" (como lo escribió Paul Valéry). "Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea" fué refutado

sin embargo por Heráclito, quien no se tomó la molestia de discutir sino que caminó a grandes pasos ante él. El movimiento era una realidad porque Zenón mismo se movía —y vivía— y utilizaba el movimiento para negarlo. La demostración de Heráclito hubiera sido tan concluyente aún cuando el filósofo griego, al caminar, hubiera tropezado. Quien quiere avanzar, progresar, debe correr el riesgo de un paso en falso, de un error. Conocí a un hombre de grandes méritos y de gran erudición que había dedicado su vida al estudio de un escritor francés poco conocido de fines del siglo XVIII. Pasó treinta años a la sombra del desaparecido, llegó a firmar, hacia 1930, un contrato para escribir una biografía del gran hombre, pero murió en 1948 sin haber publicado una línea. Había acumulado una cantidad prodigiosa de fichas, que se cubren de polvo en un granero del que quizás nunca saldrán. Por escrúpulos, ese investigador no quiso publicar un solo año de la vida de su gran hombre porque su estudio podía contener un solo error u omisión. El resultado más claro de su experiencia fué que dedicó su vida a un escritor sin hacer avanzar un solo paso su conocimiento. Una verificación al infinito de cada paso histórico lleva a la inmovilidad y a la impotencia. Un historiador debe avanzar y correr el riesgo de tropezar. Hasta un paso en falso puede hacer avanzar.

Retomo el ejemplo de **Life of an American Fireman**, ese film que se creyó perdido y llevó a errores a Lewis Jacobs (en seguida aceptados y agravados por mí). Pero si el historiador americano no hubiera corrido ese riesgo y tropezado en un punto, es muy posible que el film de Porter quedase desconocido para siempre, que nadie lo hubiera desenterrado del positivo sobre pápel conservado en la Biblioteca Municipal de New York. Un error en la relación de un film más reciente puede abrir, de modo parecido, una discusión fecunda.8 Siempre con la condición de que el historiador no se considere como detentador de una verdad revelada, esté pronto a rendirse a los argumentos de sus críticos y a reconocer tal o cual error.

Nada, realmente, prohibe a un historiador hablar de un film que le ha sido materialmente imposible ver. Un historiador de teatro habla de la puesta en escena de Sófocles o de Shakespeare, aunque no puede haber sido espectador en la época de Pericles o de Isabel I. ¿Y quién prohibiría a un historiador hablar del 9 Thermidor que no ha presenciado? Antes del cine y del fonógrafo era inconcebible el milagro que nos permite volver a ver y a escuchar tal hecho pasado o tal actor muerto. Con el cine el historiador posee el privilegio de poder rever algunos viejos espectáculos: que se re-

SADOUL con PUDOVKIN
(Cannes, 1951)

signe a las lagunas y a las imperfecciones de su incomparable privilegio.

Ya que el historiador es llevado obligatoriamente a hablar de films que no ha visto o de la cinematografía de países que no ha visitado, y de los que ignora hasta el idioma, debe permitir a sus lectores discernir claramente la parte (eventual) de su testimonio individual, de lo que ha tomado de fuentes históricas y de los indispensables trabajos de otros historiadores (filmografías, monografías, estudios de conjunto, artículos, publicaciones de textos, etc.). Sin esta honestidad elemental un trabajo no será realmente histórico. En el caso de error, es necesario siempre poder remontarse a la fuente porque las transcripciones sucesivas de textos sucesivamente plagiados llegan a resultados absurdos en los que un novelista muerto en el siglo XVI se ha vuelto realizador de films, o el Pireo se ha transformado en un gran actor griego.

Hemos insistido sobre la importancia, para el historiador, de apoyarse sobre hechos exactos. Pero la historia no puede ser la acumulación y la enumeración de hechos verificados. Una obra así concebida podrá ser filmografía, bibliografía, antología, análisis fílmico, catálogo, etc., constituir así material para el historiador, sin ser propiamente hablando una historia del cine. En todo trabajo verdaderamente histórico, el historiador debe diferenciar los hechos y los hombres, establecer una escala de valores. La elección es indispensable para salvar la distancia que separa a los archivos de la historia.

Abro una obra objetiva y perfectamente documentada: "Le Dictionnaire des Contemporains" (3ª edición) publicado en 1865 por G. Vapereau. Baudelaire y Flaubert, que han producido ya lo

CITIZEN KANE
(Orson Welles, 1941)

esencial de su obra, tienen derecho respectivamente a 16 y 23 líneas, menos que el novelista Louis Charles Barbaroux (28 líneas, autor de "Ary Zang", "Orages de la vie", etc.) o que el autor dramático Eugène Cormon (40 líneas, autor de "Faussaires anglais", "Gueux de la mer", etc.). En cuanto a Jules Janin, Vapereau le consagra 194 líneas. Un historiador del cine debe evidentemente intentar poner en su justo lugar a los Baudelaire y Flaubert de la pantalla, rechazar a cuarto plano a los Jules Janin y eliminar casi siempre a los Barbaroux o Cormon, de otro modo el bosque arriesga ser ocultado a sus lectores no por los árboles sino por una rama o por algunas hojas muertas, buenas para echar al fuego. La historia supone una elección. El historiador debe tomar partido obligatoriamente (aunque sea el de G. Vapereau). Lo que hará que diversas historias que traten un mismo hecho histórico se parezcan muy poco entre ellas. Los historiadores oficiales bajo Charles X pintaron la Revolución Francesa como una odiosa conspiración tramada por los masones y otros diversos malhechores. Para Lamartine los girondinos fueron el alma de la Revolución y luego de él Michelet con-

denó duramente a Danton y a Robespierre. Más tarde Aulard y Mathiez disputaron si se debía dar preeminencia a Danton o a Robespierre. Pese a todos estos trabajos (y cien mil otros) la historia de la Revolución Francesa no está fijada definitivamente. De Thiers y Mignet hasta Louis Madelin y Eugène Tarlé, cuántas concepciones históricas totalmente divergentes para un período tan breve como el Consulado. Sucede que la historia no descubre sólo nuevas fuentes: avalúa diversamente las mismas a la luz de la historia contemporánea y de sus enseñanzas. La historia, para adquirir todo su valor, todo su poder, toda su eficacia, no puede situarse en la eternidad sino en la "contemporaneidad".

La interpretación de los hechos históricos es pues algo complejo. Para comprender tal o cual gran acontecimiento no alcanza con haber sido su testigo. Fabrice de Dongo, al comienzo de "La Chartreuse de Parme" participa en la batalla de Waterloo. ¿Tiene él una visión de conjunto? A su lado, el general Joseph Plateau, inventor del Fenakistiscopio, se encontró tomado involuntariamente como refugiado en la batalla de Waterloo, a la edad de catorce años. Lo que no lo calificaba para escribir la historia de la famosa batalla, como lo hizo después Víctor Hugo, su contemporáneo, muy alejado de Bruselas en 1815. La historia se apoya sobre recuerdos, testimonios, y sobre todo sobre archivos escritos (o ahora registrados en film o por magnetófono). Pero debe obligatoriamente criticar e interpretar sus fuentes, en un trabajo de análisis, antes de operar, lo que es esencial, una síntesis de los hechos.

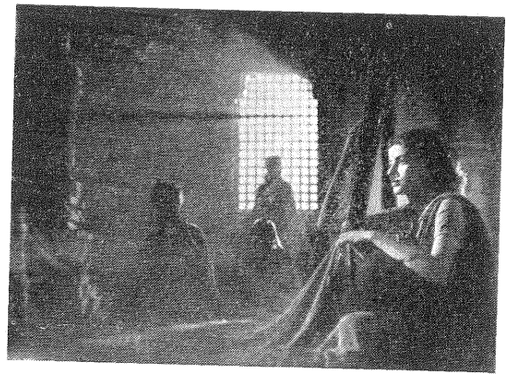
Esta síntesis es evidentemente más delicada cuanto menor es el "retroceso histórico" y la materia a abarcar más grande. Para el cine (si se deja aparte su prehistoria) el retroceso no excede los sesenta años. Si se aborda el cine parlante, sus films no tienen aún treinta años, y se encuentra en la misma situación que un historiador literario frente al período en que Mauriac, Aragon, Eluard o Bernanos publicaban sus primeros libros, es decir, cara a cara con la época contemporánea, una época cuyos principales creadores estaban todavía vivos durante esta postguerra. Los adelantados y los inventores no han desaparecido hace tanto. Hemos conocido a Méliès y a Louis Lumière, podríamos haber encontrado a Edison o a Griffith, hemos hablado con Feyder, Pudovkin, Flaherty, Charles Pathé, y Georges Hatot (realizador de la casa Lumière en 1897) vive todavía.

La **Historia del cine** no experimenta (para su materia prima) un retroceso más grande que el de un "Diccionario de Contemporáneos". Pero en 1954 la difusión del cine se ha vuelto considerable. El arte del film ha cesado de constituir una dote reservada a cinco o seis naciones: es o está siendo una realidad en cincuenta o cien países. Y el retroceso geográfico no suple para el historiador la ausencia del retroceso histórico, por el contrario le aporta una montaña de dificultades suplementarias. Qué importa. La historia del cine representa una necesidad para los amigos del cine. Debe avanzar. Es sin duda una "apuesta estúpida" pretender escribir una historia general que sea también una historia universal. Tal empresa se vuelve obligatoriamente una aproximación. Lo importante no es, sin embargo, que ese trabajo sea definitivo y completo (lo que es imposible) sino que sea fecundo, estableciendo métodos, publicando y ordenando hechos, ensayando una síntesis general. Las rectificaciones (en los métodos, análisis, hechos o síntesis) no son temidas por un verdadero historiador, por el contrario, son pedidas con la esperanza de que un error corregido pueda servir a llevar más adelante los conocimientos. La búsqueda de la verdad no sigue siempre un mismo camino. La erudición le es útil, seguro, pero también lo son vías menos clásicas, como la discusión, la polémica, o las pasiones como la cólera o el amor. Porque expresa lo complejo que es el hombre, el cine posee una historia de una complejidad extrema y contiene, o refleja (en su parte esencial) la historia de la humanidad y de la cultura en el siglo XX.

La historia del cine no podría evidentemente limitarse a ensayos (forzosamente imperfectos) de síntesis universal. Las monografías tienen ante sí un campo ilimitado. Una inmensa tarea queda para los trabajos básicos: publicar para los grandes films y para las infinitas variedades de cortometrajes, documentales o no, una cronología de los films editados en cada país desde los orígenes. Aunque limitada al cine parlante, tal obra constituiría una base histórica inestimable si se acompañara cada título con su reparto completo, o sumario, y con un resumen, suscinto o no, de la acción. En otro dominio, se desearía una rápida "publicación de textos esenciales". El siglo XIX, por ejemplo, imprimió por primera vez los cantares de gesta hasta entonces manuscritos y, por consiguiente, muy poco accesibles. Junto a la puesta en circulación por las cinetecas de los clásicos del cine, sería necesario encarar la publicación de análisis fílmicos de por lo menos cien de esos grandes clásicos. Mientras este trabajo no haya sido efectuado, será imposible un estudio serio de la sintaxis cinematográfica, y la filmología o la historia del cine estarán privadas de útiles indispensables.

Además de las "filmografías" y de las "publicaciones de films" deben desarrollarse algunos otros trabajos históricos. La filmografía de un realizador, por ejemplo, no puede limitarse a una árida enumeración de repartos y datos. Cada film puede ser acompañado de un estudio (crítico o no) o de una antología de las entrevistas y artículos suscitados por la obra. Sobre esta base, puede edificarse un trabajo histórico, que relegue al apéndice todo andamiaje filmográfico, y que aporte al estudio de Flaherty, de Méliès, de Pudovkin o de Murnau la seriedad digna de los análisis de la obra de Stendhal por Martineau. Una "monografía" así concebida podrá fácilmente ampliar una historia que abarque la cinematografía de todos los países, al modo de una revista, un panfleto, un catálogo o una compilación. "Monografía" puede revestir un sentido más amplio cuando el historiador estudia a una nación. La historia del cine francés todavía no ha sido escrita como tal. Y puede llamarse "monografía" a un determinado trabajo porque el término no se aplica ni a la **historia de Francia** ni a una **historia del arte francés.** Fuera del expresionismo (ampliamente entendido) está todavía por escribirse la historia del cine alemán. ¿Y qué sabemos de la historia del cine brasilero, chino, mejicano, hindú, polaco, egipcio o turco? En este solo dominio quedan por escribir cincuenta estudios básicos. Sin hablar de la historia de los géneros (fuera del **"cowboys"**, el **film sobre arte,** o el **científico,** este tema se halla casi virgen), de la historia del lenguaje, o mejor, de la sintaxis cinematográfica, de la historia de la industria, de la técnica, de la crítica, de la "sociología del film", etc., etc.

La historia del cine ha dado sus primeros pasos porque tiene por objeto un arte de sesenta años de edad, promedio de la vida humana. La ambición de un historiador se limita entonces a quedar como un adelanto que sabe que, en el detalle, su obra no poseerá jamás todo el rigor deseable. Sobre todo si los medios son los de un trabajo individual y artesanal. Pero si los adelantados hubieran oído que la industria moderna los proveería con piezas mecánicas medidas al centésimo o al millonésimo de milímetro, ni los automóviles ni los aviones habrían comenzado a funcionar alrededor de 1900. Y el cine tampoco.



Cine hindú: ANDHYAN
(Chetan Anand, 1951)

Marey y Edison, Friese Greene o Reynaud son buenos ejemplos para los historiadores del arte que nace por sus trabajos. Con medios empíricos e imperfectos, con sus conocimientos o su instinto, Lumière y Méliès establecieron los primeros principios del arte del film. Uno de sus films posee aún hoy más riqueza y descubrimientos que un dispendioso Technicolor de 1954, fabricado con las mejores recetas, pero sin invención y sin vida, sin carne ni alma. Un historiador que reconoce esas cualidades a los films primitivos no habrá perdido su tiempo y su trabajo si la posteridad retiene de su obra sólo un compendio, descubrimiento o realización comparables a lo que aportaron al cine, conscientemente o no, un Lucien Nonguet o un G. A. Smith hacia 1900. Esperanza modesta, quizás muy ambiciosa en el fondo, porque esos hombres, sacados ayer del olvido por la historia, contarán quizás más para el historiador ideal del año 2000 que el realizador de más grande éxito mundial en 1950.

No, no es imposible escribir la historia del cine. Por el contrario, abre una infinidad de posibilidades al conocimiento, al progreso, a la acción. La historia es apasionante porque ella no es sólo el estudio de las épocas muertas, sino también un medio de abordar las épocas futuras. Si se sabe comprender y explicar el pasado, se prepara y se apresura el nacimiento del porvenir y del progreso, en el cine como en todo.

Georges Sadoul.
25 de octubre de 1954.
(Traducción de G. B. P.).

notas

1. Doy más adelante ejemplos de errores sobre **Magnificent Ambersons.**

2. Friedrich Wolf murió en Berlín poco después de 1950. Bela Balasz murió en Budapest en 1948.

3. El fragmento citado apareció en LA REVUE DU CINEMA, Nº 3, diciembre 1946, págs. 10-12. (N. del T.)

4. Aquí "Yo" es un personaje imaginario. En lo que a mí se refiere, no ignoraba en 1954 la versión integral de **Zuydersee.** Y especifico también que ni he soñado escribir un estudio sobre Orson Welles en octubre de 1954.

5. Se refiere Sadoul al Capítulo XI de "Les Pionniers du Cinéma", tomo II de su "Histoire Générale du Cinéma", págs. 169-192. Los films que menciona a continuación son de fines de 1900 o comienzos de 1901 el primero y de 1901 el segundo. (N. del T.)

6. Edwin S. Porter es el realizador de **Life of an American Fireman** (1902) pero ganó fama más duradera con **The Great Train Robbery** (1903). La teoría de Lewis Jacobs así como el "guión" y las fotografías se hallan en "The Rise of the American Film", Ed. Harcourt, Brace and Co., New York, 1939, págs. 35-51. El análisis de Sadoul se halla en el mismo tomo citado en la nota anterior, págs. 421-449. (N. del T.)

7. Este film fué una realización del inglés Mottershaw terminada algunos meses antes de **Great Train Robbery.** Como el film de Porter era la puesta en escena de un hecho real.

8. Hacía cinco años que no veía **Magnificent Ambersons** cuando escribí mi "Cinéma pendant la guerre" (último tomo aparecido de la "Histoire Générale du Cinéma"). "El diálogo entre George y su tía en una cocina dura diez minutos (o sea un rollo), sin ningún corte o desplazamiento monótono. La escena no parece (técnicamente) monótona, gracias a los movimientos continuos del héroe alejándose o aproximándose al objetivo". Mi análisis ha sido contestado por André Bazin y por François Truffaut que, uno y otro, lo reconozco, han estudiado **Magnificent Ambersons** mucho más a fondo que yo. Pero es asombroso que las refutaciones de estos conocedores sean contradictorias. Para Bazin, la toma es fija y dura diez minutos, los dos héroes no se mueven, constantemente sentados ante una mesa (cf. L'OBSERVATEUR, 13-VIII-54). Para Truffaut la toma dura sólo seis minutos y no sería a cámara fija, ya que comenzaría por una panorámica. No cito estas tesis para una polémica (el adjetivo **continuos** no se justifica en mi texto) sino para mostrar cómo los recuerdos deforman la realidad.

GEORGES SADOUL es, sin duda, el historiador más autorizado que ha tenido el cine hasta hoy. Su sola "Histoire Générale du Cinéma" comenzada en 1948, y de la que ha publicado ya cinco tomos (sobre los períodos 1832-97, 1897-1909, 1909-1920, éste en dos tomos, y 1939-45) permitiría juzgarlo así. Pero, además, posee obras de divulgación como "Histoire d'un art: le Cinéma" (Flammarion, 1949), "French Cinema" (Falcon Press, 1953), "Le Cinéma, son art, sa technique, son économie" (Editeurs Français Réunis, 1948, hay traducción española publicada por Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1949), "Index to the Creative Work of Georges Méliès" (British Film Institute, 1947), "British Creators of Film Technique" (Idem, 1948), sus artículos son reproducidos en publicaciones de todo el mundo y es crítico estable de LES LETTRES FRANÇAISES.

lo mejor del año

GYCKLARNAS AFTON (Noches de circo, 1953) significó una culminación del realizador sueco Ingmar Bergman, no sólo como artesano ejemplar del instrumento cinematográfico cuyo secreto de fotografía, montaje y sonido ha llegado a dominar como pocos, sino como dramaturgo comprometido en su obra, angustiado por los problemas del amor, del destino, de la finalidad de la vida. Pocos realizadores del cine moderno pueden reclamar como Bergman un carácter de creación original para su obra, orientada casi siempre por una misma y casi obsesiva línea temática, pero continuamente depurada, enriquecida y embellecida por una singular exigencia formal.

SHANE (El desconocido, 1953) podrá alcanzar con el tiempo la estatura de un clásico del "western" americano. No sólo posee los elementos de una acción violenta y minuciosa, en la que se enfrentan el bien y el mal, sino que insinúa su condición de leyenda, de relato épico reconstruído ante los ojos de la infancia, y poseído de una implícita poesía. La principal habilidad de George Stevens ha sido la de facultar esa doble interpretación para su obra, cuyo símbolo está sugerido por anécdota e imagen, sin una sola palabra explicativa; las otras y altas virtudes de narración, ritmo, fotografía y música, aparecen subordinadas a esa intención creadora.

MADAME DE... (1953) como otros films anteriores de Max Ophüls, ubica su anécdota en el decadente y romántico fin de siglo. Su ambiente aristocrático es rememorado con emocionada melancolía, en un estilo a la vez refinado y opulento, por escenografía, fotografía, música y una fluidez narrativa en que se especializa su realizador. El tema, que transforma en tragedia la frívola felicidad de sus personajes, valiéndose de unas andariegas joyas, es tan superficial como en el cuento original de Louise de Vilmorin, pero su versión cinematográfica revela tanta sabiduría formal y emana tal encanto, que con ella Ophüls se consagra como autor de films.

LE BLE EN HERBE (El trigo joven, 1953), como casi todo film de Claude Autant-Lara, está orientado por su estirpe literaria y por un estilo romántico, pero muestra también una cuidada reconstrucción de ambiente, una aplicación de lenguaje, símbolo y ritmo del cine al amor adolescente y a su íntimo conflicto. Toda la estructura del film parece, como obra dramática, una licencia poética que faculta la concentración y la intensidad de su asunto, pero la habilidad del director y de sus constantes colaboradores Aurenche y Bost es del orden formal y tiende a procurar cierta melancolía, persistente poesía.

THE CRUEL SEA (Mar cruel, 1953) podrá ingresar con todos los honores a la lista de grandes films sobre la segunda guerra mundial. Más que por sus excelencias de acción exterior, es por la cercana descripción de sus personajes, por la conducta de hombres sometidos a una crisis esencial, que el film adquiere su particular relieve; toda una modalidad dramática inglesa, virtuosa de la sobriedad, está ejemplificada en esta obra de Charles Frend.

ROMAN HOLIDAY (La princesa que quería vivir, 1953) documentó la relegada habilidad de William Wyler para la comedia, género del que se había apartado durante años, y al que agrega aquí el toque sentimental y la fluidez narrativa que son habituales en el realizador. El film documentó también otros dos momentos históricos: el debut estelar de Audrey Hepburn, una revelación admirada por casi todo público, y el contacto sustancial del cine americano con elementos populares y exteriores del neorrealismo italiano, una tendencia exportada y desvirtuada de su carácter nacional.

OLIVER TWIST (1948), estrenada en el Uruguay a seis años de su producción, dejó la tardía constancia del técnico supremo que hay en David Lean, creador que procuró la traslación cinematográfica de Dickens, su obligada síntesis, su reconstrucción de época y ambiente, y que al mismo tiempo se empeñó en superar lo literario, obteniendo acción, forma, suspenso, elocuencia de la imagen. El triunfo de esa múltiple ambición y la insólita belleza de muchas de sus escenas, quedarán como lo más logrado de Lean en muchos años de cine.

EXECUTIVE SUITE (Cuando llama el deseo, 1954) revela una inteligencia de producción (John Houseman) antes que de dirección (Robert Wise). Como pocos temas contemporáneos, su intriga tiene la base real del mundo de los negocios, donde cada magnate procura superar a otros, en una lucha que ha sido comparada con una prolongada y feroz partida de poker; el ajuste de libreto y diálogos a ese plan es un modelo de cine dramático moderno, más vigilante de la estructura del film que de su virtuoso detalle. En el mejor elenco de la temporada, Fredric March sobresale con una interpretación memorable.

otros
films

BARA EN MOR (Tormento de amor, 1949) de Alf Sjöberg.

BIENVENIDO Mr. MARSHALL (1952) de Luis García Berlanga.

BIG CARNIVAL (Cadenas de roca, 1951), de Billy Wilder.

CARRIE (Destino de dos vidas, 1952) de William Wyler.

THE ENFORCER (Sin conciencia, 1950) de Bretaigne Windust.

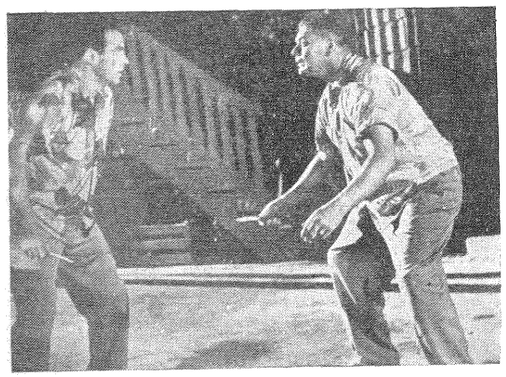
FROM HERE TO ETERNITY (De aquí a la eternidad, 1953) de Fred Zinnemann.

THE MALTA STORY (La hazaña de Malta, 1953) de Brian Desmond Hurst.

MAN IN THE WHITE SUIT (El hombre del traje blanco, 1951) de Alexander Mackendrick.

THE NAKED SPUR (El precio de un hombre, 1952) de Anthony Mann.

LE SALAIRE DE LA PEUR (El salario del miedo, 1953) de Henri-Georges Clouzot.



FROM HERE TO ETERNITY
premio de la Academia

personalidades

fotógrafos

Ted McCord **(Breaking Point, Young Man With A Horn).**
Robert Le Febvre **(La fête a Henriette, Le blé en herbe).**
Lee Garmes **(Captive City).**
Claude Renoir **(La carrozza d'oro).**
Karl Freund **(Bright Leaf).**
Philippe Agostini **(La dame aux camélias).**
G. R. Aldó **(Stazione Termini).**
Christian Matras **(Madame de..., Le plaisir).**
Guy Green **(Oliver Twist).**
Martin Bodin **(Bara in mor).**
Sven Nykvist y Hilding Bladh **(Gycklarnas Afton).**

escenógrafos

Jean D'Eaubonne **(Madame de..., Le plaisir).**
Carmen Dillon **(The Importance of Being Earnest).**

músicos

Franz Waxman **(Stalag 17).**
Karl Birger Blomdahl **(Gycklarnas Afton).**

libretistas

Jean Aurenche, Pierre Bost y Claude Autant-Lara **(Le blé en herbe).**
T. E. B. Clarke **(Man in the White Suit,** primer episodio de **Encore).**
A. B. Guthrie jr. **(Shane).**
John Huston y Truman Capote **(Beat the Devil).**
Henri Jeanson y Julien Duvivier **(La fête a Henriette).**
Billy Wilder, Lesser Samuels, Walter Newman **(Big Carnival).**

intérpretes

EDDIE ALBERT **(Carrie, Roman Holiday).**
CHARLES BOYER **(Madame de...).**
MARLON BRANDO **(The Wild One).**
JAMES CAGNEY **(Kiss Tomorrow Goodbye).**
MONTGOMERY CLIFT **(From Here To Eternity, Stazione Termini).**
VITTORIO DE SICA **(Altri tempi, Cento anni d'amore, Madame de..., Pane, amore e fantasia, Villa Borghese).**
KIRK DOUGLAS **(Act of Love, Big Carnival).**
DANIEL GELIN **(Rue de L'Estrapade).**
JOHN GIELGUD **(Julius Caesar).**
ALEC GUINNESS **(Last Holiday, Malta Story, Man in the White Suit, Oliver Twist).**
WILLIAM HOLDEN **(Executive Suite, The Moon is Blue, Stalag 17, The Turning Point).**
DANNY KAYE **(Hans Christian Andersen, Knock On Wood).**
FREDRIC MARCH **(Executive Suite).**
LAURENCE OLIVIER **(Carrie).**
GERARD PHILIPE **(Les orgueilleux).**
MICHAEL REDGRAVE **(The Importance of Being Earnest).**
RALPH RICHARDSON **(The Sound Barrier),**
ROBERT RYAN **(The Naked Spur).**
CHARLES VANEL **(Le salaire de la peur).**

JUNE ALLYSON **(Executive Suite, Battle Circus).**
NICOLE BERGER **(Le blé en herbe).**
SHIRLEY BOOTH **(Come Back, Little Sheba).**
EDITH EVANS **(The Importance of Being Earnest).**
EDWIGE FEUILLERE **(Le blé en herbe, Julie de Carneilhan).**
JOAN GREENWOOD **(The Importance of Being Earnest, Man in the White Suit).**
AUDREY HEPBURN **(Roman Holiday).**
ANNA MAGNANI **(La carrozza d'oro, Siamo donne).**

SHANE **la estatura de un clásico**

1954

EL COSMOPOLITISMO de las exhibiciones cinematográficas en el Uruguay se vió aumentado por algunos films de Rusia (primitivos, doctrinarios, espectaculares), India, Suecia, Noruega, Dinamarca, Filipinas. De este grupo, las producciones checas exhibieron la mayor inventiva y la más depurada técnica, especialmente en films de títeres y de dibujos. *Faltó cine japonés, sin embargo.*

UN INCENDIO LOCAL significó un serio problema para la Cinematográfica Glücksmann-Cinesa, que se vió abocada a una pérdida económica y a múltiples contratiempos y demoras. El hecho derivó asimismo en la pérdida, seguramente irrecuperable, de algunas copias elogiadas (Rashomon, Umberto D) y de documentales uruguayos cuyos negativos ya no existen.

LA FAMA no fué garantía de calidad, y durante la temporada fué difícil creer en los prestigios de Marcel Carné (**Thérese Raquin**), Lewis Milestone (**Melba**), André Cayatte (**Avant le déluge**), Jacques Becker (**Rue de l'Estrapade**), Frank Capra (**Riding High**, 1949), G. W. Pabst (**La Maison du Silence**), Samuel Goldwyn (**Edge of Doom, Hans Christian Andersen**), Stanley Kramer (**Eight Iron Men, The Wild One, Member of the Wedding**). En cada film hubo sin duda virtudes incidentales, pero suscitaron más esperanza los films imperfectos de los nuevos creadores: Stanley Donen (**Give a Girl a Break**), Samuel Fuller (**Pick Up On South Street**), y sobre todo Federico Fellini (**I vitelloni**, próximamente **La Strada**). Después de diversos films menores y comerciales, Bretaigne Windust surgió a la atención pública con **The Enforcer** y el segundo episodio de **Face To Face**.

EL CODIGO DE PRODUCCION está resquebrajando su firmeza, presumiblemente por la igualación de estilos, temas y objetivos que se produce en todo el cine mundial. Algunos asuntos (**Decameron Nights, Miss Sadie Thompson, The Moon Is Blue**) habrían sido rechazados hace pocos años por la industria americana. Pero desde luego esa tendencia a la homogeneidad se ve también en otras industrias: el neorealismo italiano ha perdido sus aristas o ha cedido el paso al entretenimiento, mientras todos los países muestran últimamente una singular tendencia a los films en episodios, un buen negocio que permite anunciar muchos nombres propios en la publicidad.

LA FICCION CIENTIFICA sigue siendo negocio para Hollywood y en especial para el productor George Pal y para el actor Richard Carlson, que a estas alturas se dirige ya a sí mismo, algunas veces hacia el vacío. En Inglaterra, Anthony Asquith hizo alguna incursión por el género (**Project M-7**) con un resultado también indiferente.

LA COPRODUCCION INTERNACIONAL comenzó a confundir en 1954 a los aficionados que antes solían separar los films por sus países de procedencia. Los adeptos del cine francés vacilan ahora en admirar el cine franco-italiano; una ampliación de este problema se produce en forma creciente con la mutua colaboración de Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Italia, Alemania y hasta de países cuya producción solía ser exótica, como India, Suecia, Yugoeslavia. Con excepción de los escenarios naturales cuyo intercambio ha resultado difícil, directores, intérpretes, técnicos, capitales y sistemas se han exportado, importado, emigrado y barajado hasta el caos total. Se están inventando nuevos métodos para clasificar la producción cinematográfica futura.

LAS PANTALLAS que nunca habían sido un problema para el cine, se ampliaron en 1954 para dar cabida al CinemaScope de 20th Century-Fox y a otros amplios sistemas de exhibición. El resultado estético del mismo CinemaScope ha sido hasta ahora el dar preferencia a los paisajes internacionales, a la reconstrucción de escenarios antiguos y a preferir la acción dentro de un mismo cuadro, elemento que no debe confundirse con la acción cinematográfica. Diversos artificios de libreto y fotografía marcaron y rebajaron durante un año el elaborado lenguaje cinematográfico, que cincuenta años de evolución habían formalizado. Los otros resultados de la revolución técnica se quedan aún en la imperfección estética. No sólo el CinemaScope se ha restringido a ciertos grupos de temas, sino que la pantalla ancha altera las proporciones de los films normales, mientras el sonido estereofónico agrega sus artificios propios. Aunque el Cinerama no llegó aún al Uruguay, territorio de improbable conquista, la novedad del Vista-Vision se presentó tenuemente con el estreno de **White Christmas**, una comedia musical sin otra virtud. Esta innovación se efectúa en la misma cámara filmadora, utilizando un fotograma de área mayor que el corriente, colocado en sentido horizontal, y no vertical como ya era clásico. La reducción y rotación posteriores de esa imagen permiten el empleo de celuloide normal para la exhibición, con las ventajas de comprimir el granulado del film, aumentar la nitidez de la proyección y facilitar, según se asegura, algunos trucos ópticos. El Vista-Visión no simula ser el remedio para la crisis del cine, pero puede permitir el enriquecimiento de su imagen sin las desventajas de estética y asunto que el CinemaScope provoca. En 1954 se supo ya, por otra parte, que el cine en relieve no perduró más allá de su novelería de 1953.

ROMEO AND JULIET

LO QUE PRIMERO ATRAJO A CASTELLAni en "Romeo and Juliet" fué un tema que él mismo había venido tratando desde 1943. Como Zazá en el film homónimo (1943), Ciro en **Sotto il sole di Roma** (1948), Beppe y Marta en **E'primavera** (1950), Carmela y Antonio en **Due soldi de speranza** (1952), Romeo y Julieta eran los enamorados que luchaban contra condiciones familiares y sociales que les impedían alcanzar la expresión más pura y genuina de su amor.

En el libreto, en la realización, Castellani ha apuntado hacia aquellas partes del drama que más se relacionaban con ambientes italianos, con la íntima convicción de estar filmando una historia real en los lugares reales de la acción. Este principio obligaba a realizar cambios profundos, como sustituir muchos pasajes del texto inglés por sus fuentes peninsulares (Mateo Bandello, principalmente, y su inspirador Luigi da Porto) o por interpolaciones del mismo Castellani, y también, según palabras del realizador, llevaba a **"despojarlo de todos aquellos elementos eufemísticos, típicamente ingleses, con que se adornó la obra y que constituyen, entre otros, la parte más caduca de su poesía, aquella más ligada a los humores y modas del tiempo"**. La italianización de "Romeo and Juliet" significaba, por último, situarla en una época que no podía ser la isabelina, pero sí el Renacimiento, más precisamente, el Alto Renacimiento en que Da Porto había fechado su relato. Estos caracteres del film, incorporación de Romeo y de Julieta a una genealogía de personajes de Castellani, tratamiento realista del tema, ambientación italiana, época renacentista, revelan por sí solos la actitud creadora de un realizador que no se contentó (no podía contentarse) con la mera transcripción de un prestigioso texto teatral, en la línea de los serviles trasplantes del intérprete Laurence Olivier, sino que debía depurarlo cinematográficamente e imprimir en él su personalidad y estilo de autor.

No cabe juzgar, por lo tanto, sino la fidelidad de Castellani a su arte y a sus convicciones estéticas, el valor de **Romeo and Juliet** como creación en sí, desentendiéndose de compararlo con sus fuentes dramáticas y literarias. Tal estado es terreno de la arqueología y cabe abandonarlo a los exégetas de la literatura.

(romeo and juliet / giulietta e romeo) Italia-Inglaterra, 1954. Producción, Sandro Ghenzi y Joseph Janni. Dirección y libreto, Renato Castellani. Fotografía en Technicolor, Robert Krasker. Música, Roman Vlad. Escenografía, Giorgio Venzi. Vestuario, Leonor Fini. Coreografía, Medy Oboiensky. Elenco, Susan Shentall, Laurence Harvey, Flora Robson, Mervyn Johns, Sebastian Cabot, Norman Wooland, Enzo Fiermonte, Bill Travers, Aldo Zollo, con la colaboración de John Gielgud en el Prólogo.
Gran Premio León de Oro, Venecia 1954.

asunto italiano

El libreto de **Romeo and Juliet** exigió un año de trabajo. Su autor lo definió acertadamente como **"una reconstrucción de palimpsesto"**. Es aventurado investigar, sin tener a mano una copia del guión definitivo o del film, la fuente que Castellani está siguiendo en cada caso. El trabajo parece también inútil: es más adecuado dar cuenta del criterio seguido por el libretista.

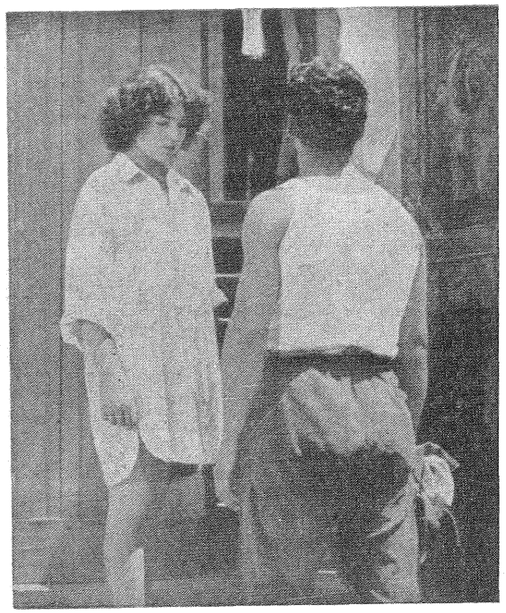
Al hablar de elementos eufemísticos, Castellani se refería al espíritu culterano que campea en "Romeo and Juliet", obra dominada a menudo por el concepto oscuro, la frase retorcida, la antítesis exagerada y el juego de palabras. Por admirable que resulte este malabarismo intelectual, debió ser eliminado para que no sonara a falso a la luz del Renacimiento, tan alejada de afectaciones. Desapareció así el "dandysmo" isabelino de Mercucio y de Romeo; el primero, **"que habla más en un minuto de lo que escucha en un mes"**, debió abandonar su puesto avanzado y pasar a compartir el segundo plano en que se mueve Benvolio.

El nuevo Romeo ha perdido su sensibilidad casi femenina y es ahora, dice Castellani, **"un típico representante de cierta juventud italiana, toda corazón y sin cerebro, ingenua, muy pagada de sí misma, aunque noble y generosa. ¿Qué otra cosa eran los protagonistas de mis films precedentes, Ciro, Beppe, Antonio?"**. La concepción del personaje es un ejemplo de cómo Castellani ha impuesto su personalidad en el film. Al hacer a Romeo más impulsivo y violento (más italiano) se estaba dando mayor validez a la tragedia, pues desde el punto de vista dramático, "Romeo and Juliet" era un ensayo elaborado en la línea de la comedia romántica, y su catástrofe dependía más de accidentes que del carácter de sus personajes. Ahora, Castellani no permite a Romeo discurrir con Baltasar (cuando éste le anuncia la presunta muerte de Julieta), no lo detiene a comprar veneno y a filosofar con el boticario, no lo hace discursear con Paris en el sepulcro de los Capuleto y batirse después. En el film, Romeo corre a caballo apenas Baltasar comunica su noticia, invade una iglesia, roba y destroza un candelabro en pleno altar, mata con él a Paris, casi sin hablar, en un acceso de furor y se suicida apuñaleándose. El protagonista alcanza de este modo una altura dramática insólita e infunde el mismo temor respetuoso de los personajes de las grandes tragedias.

Por otra parte, el deslumbrante lenguaje lírico del original no resultaba íntegramente rescatable para el cine, a menos de transformar la imagen en su deudora insolvente. No sin pena, Castellani debió podar el abundoso diálogo, los floridos monólogos, o eliminándolos por completo, o buscando correspondencias visuales y auditivas.

lujo intencionado

Una elaboración tan compleja, tan delicada, era apenas la primera etapa de la empresa y, junto con la redacción del libreto, su autor (un cuidadoso que no confía en nadie) recorrió Italia eligiendo los lugares de filmación, comenzó la ímproba organización del rodaje en un territorio que se



condiciones familiares
DUE SOLDI DI SPERANZA

extendía desde Roma hasta Venecia, en el que debía prever necesidades de escenografía, vestuario, fotografía e interpretación, y seleccionó en la península y en Inglaterra actores y técnicos.

El apoyo financiero de J. Arthur Rank hizo posible contar con el Technicolor y con laboratorios y especialistas ingleses, pero desde los lejanos tiempos de sus films de época era la primera vez que Castellani debía emplear grandes decorados (naturales o construídos) con los correspondientes problemas de iluminación y manejo de actores. Era también la primera vez en que el realizador, habituado a trabajar con ocho o diez intérpretes, debía dirigir cerca de ochenta, en dos idiomas; el único elemento familiar en este rubro era la presencia en el elenco de algunos actores no profesionales. Aparte de los problemas técnicos y de los de organización y coordinación, que Castellani solucionaba y supervisaba en persona, con la sola ayuda de dos asistentes, él era el único en saber qué se exigía del rodaje. Sus fatigados colaboradores manifestaron después que el director podía trabajar eficientemente por siete técnicos especializados, y manejar con la otra mano a pintores, electricistas, albañiles y carpinteros.

Durante seis meses, las cámaras captaron en Venecia, Siena, Verona, y otras ciudades de menor importancia, una imagen que vuelve a la vida el Alto Renacimiento, no sólo en los exteriores del film, sino también en sus interiores (reales en su mayor parte, a veces reacondicionados) y en la reconstrucción del vestuario.

Una "Anunciación" del Beato Angélico y el hábito de su "Jesús en el Pretorio" fueron reproducidos en la celda y en el ropaje de Fray Lorenzo; el vestido rojo de Julieta ya cubría a la "Madonna del Parto" de Piero della Francesca; las vestiduras de Romeo, Teobaldo y Mercucio derivan del "Milagro de San Bernardino" de Di Lorenzo, y de Paolo Uccello son las armaduras y corazas. El fin de estas correspondencias plásticas es, primero, ubicar sólidamente la acción en una época, procurarle un ambiente propio, segundo, sustituir la poesía literaria del texto teatral por una poesía de imágenes, tercero, rescatar para Romeo y Julieta el espíritu pre-romántico del Renacimiento.

La primera vez que se ve el film deslumbra su riqueza visual, la rotunda belleza de fotografía, escenografía y vestuario, con su sabiduría en el empleo del color, su cuidado de composición, su total armonía. Pero detrás de ese lujo surge después el propósito que anima a Castellani. Tarea vana sería intentar dar cuenta minuciosa de los hallazgos de realización de **Romeo and Juliet**: deben bastar algunos ejemplos.

Los espaciosos decorados del patio de Capuleto, con sus vidrieras, sus estilizadas columnas, sus rosados y celestes, su luz límpida, son el exacto ambiente en que Julieta debe vivir su enamorada juventud. De la sencillez y pureza del personaje habla con elocuencia su alcoba, casi monacal, de paredes grises desprovistas de ornamentos, de fino y escaso mobiliario, con un pequeño retablo al costado del lecho. La celda de Fray Lorenzo define a su morador, pequeña, blanca, continuada por un diminuto jardín que termina en la chata perspectiva de un muro. En el baile de Capuleto, filmado en un salón del Ca' d'oro de Venecia, y no reconstruído en estudios, mientras los invitados visten varios tonos del rojo al violáceo, los siervos y músicos de verde y negro, Romeo y Julieta se destacan, una con sus vestiduras blancas y oro, otro en rojo fuego y negro.

lirismo dramático

Pero Castellani no sólo define plásticamente a sus personajes, no sólo usa sus imágenes para ubicarlos en época y ambiente, también es un virtuoso de la narración, y sabe tanto situar sus cámaras para lograr bellezas de composición como para contar un tema.

En la secuencia citada del baile de Capuleto, con su lenta preparación, la sucesiva proximidad de los protagonistas y la danza con que miman su amor naciente, la cadenciosa sucesión del montaje, con sus planos largos del principio, y los anhelantes planos próximos que siguen después a los rostros y manos de Romeo y Julieta, el fondo propicio de un madrigal cantado por un grupo compuesto al modo de los querubes de Lucca della Robbia, todos y cada uno de estos elementos se funden para componer una obra maestra del cine lírico moderno.

En otro momento, para dar el temor de Julieta antes de beber el filtro que fingirá su muerte, basta un crescendo en la banda de sonido y un leve giro de cámara que enfoca, violentamente iluminado, un fantasma premonitor: el blanco traje de bodas que será su sudario. Cuando Baltasar comunica a Romeo que Julieta ha muerto, un encadenado une el cuerpo del joven con su rostro lívido; sin una palabra, Castellani sugiere cómo la tragedia cae sobre el enamorado. La furia con que Capuleto recibe la negativa de su hija a casar con Paris está fotografiada desde un corredor, a través de una puerta por la que aparece y desaparece el encolerizado padre, mientras sus gritos resuenan en toda la casa. El casamiento de los enamorados a través de una reja que los separa es una precisa alegoría de su triste porvenir.

Muy pocos films poseen un uso tan imaginativo de la banda sonora como **Romeo and Juliet**. La charla vana de la Nodriza está en una ocasión cubierta por un burlón fagot que la vuelve ininteligible. Principalmente en sus últimas secuencias, cuando los golpes y pasos de Romeo resuenan en la gran nave desierta de la iglesia de San Zeno, el sonido se transforma en un intérprete de primer plano y llega a crear un clima obsesionante. Iguales excelencias despliega la música de Roman Vlad, que elaborada en base a temas propios y de obras del siglo XV, cubre el drama desde sus dos polos de amor y muerte con su sugestivo uso de la madrigalesca renacentista y del canto gregoriano.

Debe agregarse que Castellani, al filmar sus exteriores en calles y plazas verdaderas, con el pueblo que presencia las luchas entre las dos familias, está otorgando al tema una contemporaneidad inesperada y eficaz. El realizador da así a **Romeo and Juliet** un mundo que ve y oye, un mundo que es visto y oído, un mundo real, vivo, en el que el infeliz tránsito de los amantes se vuelve más patético por su relación con la presencia tangible de un universo pasivo, indiferente, a veces hostil.

equipo veterano

Las altas virtudes formales de **Romeo and Juliet** se deben a la pericia, al gusto de Renato Castellani y de sus colaboradores Robert Krasker (fotografía), Giorgio Venzi (escenografía) y Leonor Fini (vestuario).

La interpretación es la de un elenco parejo sin la presencia de divismos individuales que rompa ese deseable equilibrio. Sus puntos altos son Susan Shentall (Julieta), Laurence Harvey (Romeo), Flora Robson (Nodriza), Mervyn Johns (Fray Lorenzo) y Sebastián Cabot (Capuleto). La joven Susan Shentall (20 años) es una actriz no profesional descubierta por Castellani, y ambos han sido criticados por la entrega no teatral de sus líneas; su Julieta es una maravilla de caracterización, un hallazgo de la esencia misma del personaje. El profesional Laurence Harvey (26 años) da su Romeo con gran solvencia, con apasionado fervor, lo que no debe extrañar en este primer actor del "Memorial Theatre" de Stratford-on-Avon. (En la temporada 1954, Harvey hizo Romeo y Troilus, de "Troilus and Cressida", en las tablas.) Las demás primeras figuras del elenco están a la altura de una carrera cinematográfica conocida por el aficionado, y todos, desde Castellani hasta el más modesto colaborador, han logrado con **Romeo and Juliet** una gloria para el arte, un verdadero clásico moderno.

Gastón Blanco Pongibove.

Del 22 de agosto al 1º de setiembre la "Mostra" veneciana se desarrolló bajo una atmósfera de apatía total, de cuyas exhibiciones sólo llegaron a destacarse la bondad de Shichinin no Samurai, *de Akira Kurosawa, y algunos momentos de* Father Brown, *de Robert Hamer. Los días siguientes hasta la clausura, efectuada el 7 de setiembre, se distinguieron por su clima de nerviosidad permanente, debido a la discutida proyección de los créditos de la selección italiana* (Senso, *de Visconti;* La strada, *de Fellini), al sorpresivo anuncio de la exhibición de* Romeo and Juliet, *la coproducción anglo-italiana dirigida por Renato Castellani, la presencia de algún otro título japonés que podía constituirse, también, en serio competidor para lograr el* León de Oro de San Marcos.

Si bien casi ninguno de los films de la Muestra llegó a conformar plenamente, el conjunto constituyó, sin embargo, un índice bastante valioso para apreciar la actual calidad de sus realizadores (muchos de gran fama) descubriéndose así algunos laureles marchitos, contraponiéndose estilos, personalidades que resplandecían o se apagaban en la comparación.

Hollywood, *aparte del derroche estelar de los elencos de sus films (y que parecía constituir su mejor garantía para deslumbrar al Jurado y al público elegante) estuvo representada por Alfred Hitchcock, Elia Kazan, Jean Negulesco, Robert Wise, Edward Dmytryk;*
Japón, *por Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi y Hainosuke Gosho;*
Francia, *por Marcel Carné, Jacques Becker y Marc de Gastyne;*
Gran Bretaña, *por Robert Hamer, Renato Castellani (para el eslabón* Gran Bretaña-Italia);
Italia, *por Luchino Visconti, Federico Fellini, Luigi Zampa, sin contar a Folco Quilici, discreto realizador de* Sesto Continente, *otro film sobre expediciones submarinas en el Mar Rojo, ahora fotografiado en Ferraniacolor.*
El resto, constituído por muestras y nombres menores o insignificantes de Alemania Occidental, Argentina, Austria, Bulgaria, España, India, México *y* Suecia, *aportó un nuevo fiasco mexicano de Luis Buñuel* (La muerte y el río) *y el conocimiento de un joven sueco, entusiasta de la Vanguardia, Karl Gyllenberg, responsable, desde varios rubros, de* Som i drommar, *un ambicioso largo metraje de cierta calidad literaria.*

hollywood

Los cinco films de su **selección**, la más esperada y la que provocó más **decepciones**, demostraron:

la mediocridad de Jean Negulesco y su inepcia para disimular (Cinemascope, technicolor y paisaje romano mediante) el empalagoso caramelo que es **Three Coins in the Fountain**;

la rutina de Alfred Hitchcock en **Rear Window** (con tema inspirado en un cuento policial de William Irish), cuyos trucos de "suspenso" sorprenden poco y cuya realización parecería estar firmada por alguno de los tantos directores comerciales de esta industria;

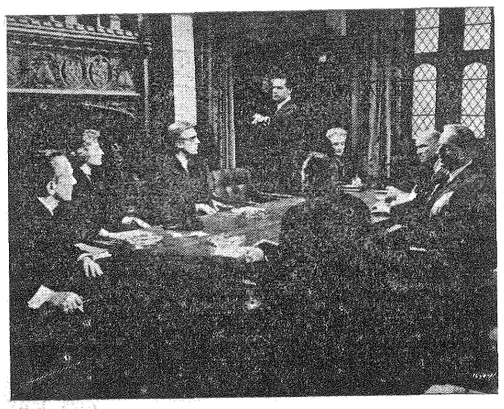
la artesanía de Robert Wise, que sirve sólo para que **Executive Suite** se constituya en el espectáculo ideal para las señoras que van al cine luego del Five o'Clock Tea y de ciertos distraídos que creerán hasta espiritual y aleccionadora la descripción de los apetitos de un grupo de capitalistas norteamericanos disputándose el puesto de Presidente de una gran empresa que ha quedado vacante. El elenco de estrellas (Fredric March —el mejor—, Barbara Stanwyck, William Holden, Paul Douglas, Shelley Winters, Walter Pidgeon, June Allyson, Louis Calhern) resulta, empero, tan frío y anodino como todo el film y su barato mensaje;

la poca fortuna de Edward Dmytryk al afrontar la adaptación cinematográfica de **The Caine** Mutiny (novela discutidísima), empresa propiciada por el productor Stanley Kramer, y que tiene el mérito de trasladar a la pantalla el material polémico de este Premio Pulitzer de Herman Wouk, pero que en su nueva versión, en su nueva forma narrativa pierde la eficacia del original hasta en la convicción de sus desenlaces dramáticos, pareciendo menos audaz su cuadro de personajes y toda la trama, más tendiente a lugares comunes muy familiares a los films de propaganda de la Marina

On the Waterfront

de Guerra de los EE. UU. Por ello nada puede hacer la realización, ofreciendo pulcra pero impersonalmente hechos de escasa sustancia e interés humanos, y menos la esforzada labor de otro monstruoso elenco capitaneado por Humphrey Bogart, José Ferrer, Van Johnson y Fred MacMurray;

y la habilidad de Elia Kazan al hacer viable cinematográficamente un tema de floja consistencia sobre el gangsterismo en los muelles de New York **(On the Waterfront)** con hallazgos de buen ritmo, de violencia, de excelente pintura del ambiente obrero portuario, que disimulan en parte sus defectos principales (flojo planteamiento del conflicto dramático, ninguna profundización psicológica, siquiera del protagonista) pero poco tenidos en cuenta por el Jurado, que se deslumbró ante la brillantez formal del film aunque no frente a la excelente actuación de Marlon Brando al encarnar, con sinceridad y entusiasmo, un personaje popular y que le ha reportado una de sus mejores labores interpretativas.



Executive Suite

japón

Sus muestras presentadas oficialmente, demostraron, sin excepción, una alta competencia técnica, y fueron debidas a tres de los más grandes realizadores nipones del momento;

Akira Kurosawa. Tras el triunfo de **Rasho-Mon** e **Ikiru** (ésta presentada en el reciente Festival de Berlín) vuelve a hacer sentir su poderosa garra de realizador con **Shichinin no Samurai,** perteneciente al género épico de vastas proporciones (incluso por su metraje) a propósito de la defensa de unos campesinos, ayudados por un grupo de Samurais, contra las hordas de bandoleros que infectaban los campos del Japón de varios siglos atrás. Bajo una concepción que acusa cierta tendencia a la lentitud (necesaria en los momentos en que describe puntillosamente los preparativos guerreros) todo el film es una rara manifestación épica, de gran factura, con hallazgos de fotografía y montaje que demuestran que Kurosawa es algo más que un simple artesano en la materia, a la vez que un excelente conductor de intérpretes, destacándose en este rubro el veterano Takashi Shimura, al parecer actor favorito del realizador, y Toshiro Mifune, en una máscara familiar a la de su "bandido" de **Rasho-Mon,** aunque ahora, bajo ciertos aspectos, más enriquecida en su juego mímico;

Kenji Mizoguchi. Tres veces laureado en las Muestras venecianas, 1952, 53 y en el 54, es representante de otro estilo, de otra concepción filosófica y estética que los de Kurosawa. Persiguiendo el efecto poético de todas sus imágenes, pinta en **Sansho Dayu,** y con mano maestra, el cuadro de miseria de un Japón castigado por el feudalismo y la esclavitud, mientras deja correr una pátina de crítica social, expuesta con un pulido tratamiento cinematográfico donde el ritmo lento, magistralmente acompañado por un montaje de primer orden, está apoyado por la excelente fotografía de Kazuo Miyagawa, la música de Hayasaka Fumio. También aquí se luce un buen elenco de intérpretes;

Heinosuke Gosho. Notorio en el mundo occidental por su realización de **Cuatro chimeneas** que recibió el Premio de la Paz Internacional en un anterior Festival de Berlín, estudia ahora en **Osaka no yado** la vida cotidiana de los habitantes de Osaka, la gran ciudad comercial japonesa, ateniéndose a una novela clásica escrita por Takitaro Minakami alrededor del año 1925, y cuya acción se ha transportado, en la versión cinematográfica, a nuestros días. Realizador que bucea en los lugares más profundos de la psicología humana, logra así un excelente estudio de caracteres populares bajo una atmósfera no exenta de pesimismo, muy familiar a la que caracterizara al cine francés de preguerra. Expuesto con gran corrección formal, el film es muy aceptable como muestra de artesanía, buen gusto y como estilo cinematográfico típicamente japonés a propósito de un tema moderno.

Sansho Dayu

Shichinin no Samurai

francia

La selección gala sólo sirvió para corroborar que:

Marcel Carné, si bien tiene gran oficio para hacer films de la nada (llámense en este caso argumento y libreto propios, sin ningún interés), también sabe incurrir en **L'air de Paris** en un formalismo casi rococó, un cuidado para lograr la debida ambientación, afanándose en el logro de la pintura del bajo París (como ya lo había hecho en **Hotel du Nord** y en **Le jour se lève**) ahora a propósito de boxeadores viejos que entrenan futuros campeones y damas fatales que se sacrifican para que el amado triunfe en su profesión. Una buena fotografía de Roger Hubert y algún acierto del realizador no levantan al film de su pesado tono menor ni de su monotonía;

Jacques Becker, con Touchez pas au Grisbi, efectúa igualmente un ejercicio de estilo al adaptar "Max le Menteur", un novelón policial de Simonin que le permite describir otra vez, y con acierto, el hampa parisina, ahora más lujosa y vestida a la moderna, luciéndose por su depurada realización (pese a ciertas exageraciones en el ritmo lento de la exposición del tema) y como buen director de un elenco de actores, que encabeza el muy correcto Jean Gabin;

L'air de Paris

y Marc de Gastyne no ha sabido aprovechar en **L'or des Pharaons** las únicas posibilidades, de gran espectáculo, que le ofrecía el **Cinepanoramic** (común **Cinemascope** sin sonido estereofónico) y que se emplea por primera vez en Francia. Una expedición al Alto Egipto, que sigue paso a paso aquella que descubrió la tumba de Tutankamón, es el débil pretexto para el experimento, y que no parece estar aprovechado siquiera en el desfile de imponentes paisajes de la región o en las ruinas del templo de Deir El-Bahri, que aparecen pobremente frente a la cámara ligados, para peor, a un hilo argumental simplísimo, y precipitando toda la empresa a un grado de elementaridad lamentable.

gran bretaña

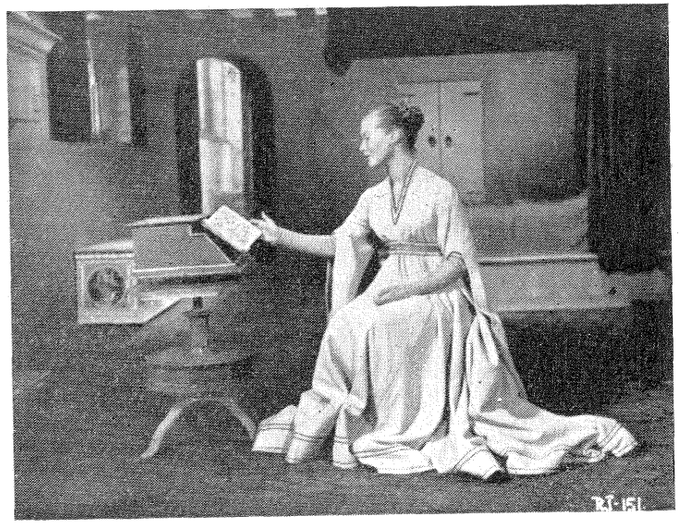
Se hizo presente con **Father Brown**, muestra humorística firmada por

Robert Hamer, responsable de un éxito notorio en el género, **Kind Hearts and Coronets** (Los ocho sentenciados, 1949) que ahora, junto también al gran actor Alec Guinness, emprende la tarea de hacer revivir nuevamente en la pantalla otra de las aventuras cuasi policiales protagonizada por el célebre y divertido sacerdote chestertoniano. El film, en base a un argumento poco feliz, pero que hace resaltar muy bien las características fundamentales del personaje, tiene a su favor el buen trabajo de dirección de Hamer, —que a veces cae en la frialdad— y, naturalmente, el inteligente aporte de Guinness.

gran bretaña - italia

Con un texto célebre de la literatura universal, la mayoría de los actores profesionales del elenco y a Susan Shentall (debutante como actriz), uno de sus mejores fotógrafos para el technicolor, Robert Krasker, Inglaterra se embarcó en la aventura de realizar otra versión cinematográfica de **Romeo and Juliet**, auxiliándose en la producción con Italia, la cual aportó, además, el gran decorado natural de sus ciudades norteñas que brindaban el perfecto ambiente cuatrocentístico de la obra, el diseño del vestuario, inspirado en pinturas de la época, algunos actores no profesionales y, fundamentalmente, el talento del realizador

Renato Castellani, legítimo triunfador de la empresa, aplicó las normas más caras de su concepción realista del espectáculo cinematográfico, revitalizando así el tema de los amantes de Verona, "una pareja de jóvenes enamorados que se encuentran frente a la realidad del mundo y son aplastados por ella". El sueño de Castellani durante estos tres últimos años fué tratar este tema que, por otra parte es, en su esencia argumental, muy parecido a los tratados por él en **Sotto il sole di Roma** (1948), en **È primavera** (1950) y en **Due soldi di speranza** (1951); nuevamente se ofrece "el inevitable conflicto entre el individuo y la sociedad". Habiendo estudiado precedentes literarios italianos, franceses e ingleses, todos en prosa, y luego la definitiva recreación poética de Shakespeare de los trágicos amores de estos jóvenes del siglo XV, Castellani se decidió por el texto del máximo bardo inglés, cuya poesía, por otra parte, deseaba trasladar a la pantalla. Pero a estos efectos aquél debió sufrir inevitables podas de escenas que no interesaban para la sintética línea narrativa del film y, sobre todo, ante la exigencia realista que embanderaba Castellani para llevar adelante su proyecto. El texto original debió sufrir también la desaparición de muchísimos versos que sustentaban los principales momentos dramáticos de la obra, y también su trasposición; se persiguió la síntesis esencial de algunos personajes. Toda la obra de Shakespeare pasó por un tamiz rigurosísimo del que sólo se rescató la línea fundamental del argumento, sus versos más importantes (expuestos casi siempre bajo una apariencia prosaica que hace más blanda la declamación y menos artificiosa la actuación de los intérpretes) y, sobre todo, se trató de conservar la fundamental psicología de sus personajes principales.



Romeo and Juliet

Este **Romeo and Juliet** de Castellani ha sentido así las legítimas palpitaciones cinematográficas del tema; además, el realizador, con un gran cuidado en el detalle escenográfico, extrajo el máximo partido al recrear el riquísimo ambiente bajo el que desarrolla la acción de esta tragedia, logro no carente de irresistible encanto en el que han contribuído la excelente aplicación del color a los abundantes decorados naturales, al magnífico vestuario, la música de Roman Vlad.

La eficiencia del oficio que despliega Castellani se amplía aún como conductor de actores, pese a que su habilidad no llega a tanto como para encubrir la inexperiencia que demuestra la joven pareja protagónica —Laurence Harvey y Susan Shentall— sobre todo, y a pesar de su gran encanto, al afrontar papeles de tanta responsabilidad y compromiso histriónico.

Pero la empresa, por encima del gran material polémico que despertará, demuestra la audacia de un realizador (también adaptador), su inteligencia, su personalidad, su cultura, y que justamente fué distinguida en la Muestra con el premio máximo y con aplausos como jamás se escucharon, según se dice, en ningún Festival europeo de esta naturaleza.

la decisión del jurado de la xv muestra de venecia

El Jurado de la XV Muestra Internacional de Arte Cinematográfico, compuesto por los señores Almquist, Chauvet, Fernández Cuenca, Gromo, Manvell, Ojetti, Regnoli, Sacchi y Silone, reunidos en el Palacio del Cine el 22, 26 y 30 de agosto, así como el 3, 5, 6 y 7 de setiembre, ha examinado los 27 films en concurso que ofrecen un panorama de la producción actual de numerosos países.

El Jurado ha decidido asignar:

EL GRAN PREMIO LEON DE ORO DE SAN MARCOS a ROMEO AND JULIET, por la excelencia de una realización que ha sabido resolver múltiples problemas de trasposición particularmente arduos, dominando un imponente conjunto de elementos artísticos y técnicos, en un perfecto ejemplo de colaboración internacional.

CUATRO LEONES DE SAN MARCOS, a:

ON THE WATERFRONT, por la profunda indagación de una conciencia que se despierta en un medio de violencias brutales, con instantes de excepcional pureza dramática, estupendamente interpretados por Marlon Brando y Eva Marie Saint.

SHICHININ NO SAMURAI, por la maestría con la cual han sido evocados el antiguo Japón y sus tradiciones, en un vasto fresco animado por un grupo muy eficaz de actores, entre los cuales se destaca Toshiro Mifune en el personaje del falso Samurai, y de una música que se convierte en elemento constitutivo de toda una atmósfera.

SANSHO DAYU, por la nobleza de un alto mensaje moral expuesto con alma de artista a través de un drama de generaciones en sombríos tiempos de crueldad y de esclavitud, con una particular mención por la fotografía.

LA STRADA, por el interesante intento de un joven realizador que ha sido también el argumentista de su film, con el cual ha confirmado sus dotes de sensibilidad y de independencia.

COPA CONTE VOLPI DE MISURATA para una interpretación masculina, a Jean Gabin por las interpretaciones de **Touchez pas au Grisbi** y por **L'air de Paris.**

COPA CONTE VOLPI DE MISURATA para una interpretación femenina: no asignada.

El Jurado ha atribuído finalmente uno de los dos Premios a su disposición al conjunto de intérpretes de **EXECUTIVE SUITE.**

La strada

italia

Pasando por alto **Sesto Continente** y hasta **La Romana**, flojísima y muy comercial adaptación de la novela de Moravia, realizada por Luigi Zampa, Italia se distinguió por la obra de dos de sus realizadores más discutidos:

Luchino Visconti, aportando **Senso**, una experiencia cara sobre cómo jugar con el realismo cinematográfico y un fornido melodrama del siglo XIX, adaptado de una de las "Storielle Vane" de Camillo Boito, logró —pese a los excesos literarios del libreto del propio Visconti y S. Cecchi d'Amico, a cierta tendencia teatral, a la ampulosidad de sus diálogos, al histerismo, contagiado hasta en el juego interpretativo de sus dos protagonistas, Alida Valli y Farley Granger—, una absorbente expresión cinematográfica, de gran calidad formal (en la que la fotografía en technicolor de G. R. Aldo, y también de Robert Krasker, hace nuevas maravillas) casi inusitada en el panorama de la cinematografía italiana de postguerra;

y **Federico Fellini**, quien con **La strada** ha realizado uno de los films más amargos de estos últimos años. Bajo un riguroso criterio simbólico-realístico constituye un estudio de la soledad y de criaturas primitivas, estudio que no excluye el toque poético, abundantes notas de limpia emoción, el delineamiento depurado de situaciones, sin plagarlo nunca de lugares comunes, de rasgos groseros.

Su gran falla se encuentra, sin embargo, cuando debe analizarse la psicología de los personajes centrales, de los tres que únicamente mueven la acción del film, y que, es posible que debido a su excesiva raigambre literaria, pierdan un poco hasta su propia validez humana; pero para equilibrar estas caídas está la estupenda interpretación de Giulietta Masina y la muy correcta de Anthony Quinn y de Richard Basehart, quienes cubren con su empeñosa labor estas debilidades de una muestra realizada con pulcritud, que descansa en la más característica corriente neorrealista que Fellini conoce en todos sus secretos, y en la cual se destacan, también, los aciertos constantes de la fotografía y la rica descripción de los pobres ambientes callejeros en los que se desarrolla la acción de esta triste historia.

fuera de concurso

Paralelamente a la Muestra Oficial, constituída por 27 films proyectados durante la noche, casi siempre en doble función, se desarrolló, a distintas horas de la mañana y la tarde, la exhibición fuera de concurso de films que, como alguno griego, yugoeslavo o de Israel, significaban la oportunidad de apreciar algo representativo o por lo menos reciente de industrias prácticamente desconocidas. Pero ello no provocó ningún evento artístico ni siquiera una conmoción, y la indiferencia se complementó con otros films de calidad y procedencia muy diversas, dentro siempre de un plano de mediocridad general, al que escapó, especialmente, el film japonés **Konjiki Yasha**, segunda experiencia japonesa con el color, luego del gran acierto al respecto, de **Jigokumon** (1953), presentado en los Festivales de Cannes y Berlín de 1954. El film, reciente triunfador de un Festival asiático desarrollado en Tokio, ha sido muy bien realizado por Koji Shima sobre una novela clásica de Koyo Ozaki, y por sobre sus adquisiciones formales de positivos valores debe señalarse el aprovechamiento, a veces maravilloso, del sistema Eastmancolor, que resalta grandes efectos plásticos como no lo han logrado hasta hoy, y con el mismo sistema, los films de Hollywood y Francia. También se distinguió el film español **Felices Pascuas**, escrito y realizado por J. A. Bardem, el festejado libretista de **Bienvenido Mr. Marshall**, quien ha logrado crear una de las comedias más ingeniosas, regocijantes e imaginativas del cine de habla hispana, apoyada por su seguro oficio de realizador que no desdeña las enseñanzas, muy bien digeridas, del Neorrealismo de los maestros italianos.

México, que presentó entre algún perdido folletín, el **Robinson Crusoe** que, con contados aciertos cinematográficos, realizara Luis Buñuel inspirándose en la novela de De Foe, estuvo muy bien representado por **Ra'yu** (Raíces), un interesante experimento neorrealista, basado en cuatro cuentos indios de Francisco Rojas González, y en el que el director Benito Alazraki parece no haber desaprovechado los recursos más puros del género e, igualmente, las enseñanzas valiosas del Maestro Sergio M. Eisenstein.

cultura

Una excelente **Reseña Retrospectiva del Cine Mudo Alemán** elevó el nivel artístico de esta "Mostra", iniciada con un fragmento de **Carmen** (1918) y la versión completa de **Die Puppe** (1919), ambas de Ernst Lubitsch, continuándose con **Der Student von Prag** (1913) de Stellan Rye, **Der Mude Tod** (1921) de Fritz Lang, **Orlacs Hände** (1925) de Robert Wiene, **Der Letzte Mann** (1924) de Friedrich W. Murnau, **Menschen am Sonntag** (1930) de Robert Siodmak y E. G. Ulmer, y **Berlin, Sinfonie Einer Grosstadt** (1927) de Walther Ruttmann.

La reseña se llevó a cabo con el aporte precioso de distintas e importantes Cinematecas europeas pertenecientes a la **Federation Internationale des Archives du Film.**

Un **Congreso Internacional de Actores** y el **VII Congresso Nazionale Circoli del Cinema** complementaron, con eficacia, estos aspectos culturales de la **XV Muestra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia.**

J. A. A.

Venecia, setiembre de 1954.

diego arocena (h.)

neo realismo italiano *

SEGUN GIAN LUIGI RONDI, EL CINE ITALIANO DE HOY nació de las ruinas del Año Cero, 1944, año de la Liberación de Italia. Pero no hay que olvidar que muchos de sus hombres, ideas y procedimientos eran de la preguerra, sobre todo allá donde se tenía a la verdad por única aspiración poética.

Esta producción cinematográfica puede dividirse, con Vernon Jarratt, en tres categorías: neorrealismo, "super" y comercial. Se entienden por neorrealistas aquellos films que toman su materia de la vida diaria de la Italia de postguerra, trabajan casi exclusivamente fuera de estudios y con actores no profesionales alcanzando así un alto grado de autenticidad. Muchos de estos films han sido comerciales porque fueron financiados por las compañías comunes de producción, pretendían por lo menos salvar los costos y, de ser posible, alcanzar una ganancia decente. Pero, en general, la actitud de sus directores no era puramente comercial, pues dentro de los límites de la historia que narraban, o de lo que la censura permitía narrar, pretendían mostrar la verdad tal cual la veían. Puede que no siempre tuvieran éxito, pero si alguna vez fracasaron fué por realizar imperfectamente su trabajo o por equivocar la disciplina artística: aún en estos casos quedaron escenas capaces de elevar la calidad del film. Siempre habrá una gran diferencia entre quien dice "esto fué así, mostrémoslo tal como ocurrió" y, por alguna debilidad técnica o intelectual, obtiene sólo un éxito parcial, y quien ubica los hechos presentes en un mismo clima melodramático en todos sus films, mirando sólo la taquilla. "Super" son aquellos films espectaculares, filmados con grandes decorados y vestuarios y con numerosos extras, a los que son tan afectos los italianos, desde la época de Guazzoni, como los americanos a los "western". Comerciales, por fin, serían aquellos films en los que únicamente se busca un beneficio económico. Esta apreciación no supone una crítica, sobre todo si consideramos que los italianos han logrado excelentes films en este tipo de producciones.

De estas tres categorías interesa la primera, única que en realidad merece destacarse en conjunto e individualmente por haber alcanzado la perfección artística. Esta escuela es llamada neorrealista pues significó una vuelta a la realidad de la vida como tema, realidad que el cine en el mundo entero había olvidado en parte produciendo obras artificiales en argumento e imágenes, carente de verismo uno, producto poco natural las otras por ser obtenidas casi siempre dentro de escenarios prefabricados. Este cine realista no es patrimonio exclusivo de los italianos. En todas partes del mundo hay relevantes ejemplos de este modo de filmar. Pero, eso sí, nunca y en ninguna parte se dió el caso de una tendencia tan lograda y perfecta en su concepción, tan devotamente cultivada por sus artistas y que tan amplia resonancia haya alcanzado desde el momento de su aparición.

Veamos entonces cómo se forma esa tendencia, qué antecedentes tiene, quiénes son sus adelantados y cuáles son las razones que la llevan a su madurez, para ir precisando así sus detalles y caracteres más típicos.

* El presente trabajo obtuvo el único premio del Concurso de Ensayo y Crítica Cinematográfica de Cine Universitario y la Revista FILM (1954).

principales films

1942

Ossessione. Dirección, Luchino Visconti. Libreto, Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Giuseppe de Santis, L. Visconti. Con Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan de Landa.

1945

Roma Città Aperta. Dirección, Roberto Rossellini. Libreto, Sergio Amidei, Federico Fellini, según un tema del primero. Con Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Maria Michi, Marcello Pagliero, y actores no profesionales.

1946

Il Bandito. Dirección y argumento, Alberto Lattuada. Libreto, Piero Tellini, Oreste Brancoli, E. G. Margadonna, Mino Caudana, Alberto Lattuada. Con Amedeo Nazzari, Anna Magnani, Carla del Poggio.
Un Giorno nella Vita. Dirección, Alessandro Blasetti. Argumento y libreto, Alessandro Blasetti, Mario Chiari, Diego Fabbri, Anton Giulio Majano, Cesare Zavattini. Con Elisa Cegani, Amedeo Nazzari, Massimo Girotti.
Paisà. Dirección, Roberto Rossellini. Libreto, Sergio Amidei, Roberto Rossellini, Marcello Pagliero, Federico Fellini. Con un elenco combinado de actores profesionales y no profesionales.
Sciuscià. Dirección, Vittorio de Sica. Argumento y libreto, Sergio Amidei, Adolfo Franci, Cesare Zavattini, Cesare Giulio Viola. Con Franco Interlenghi, Rinaldo Smordoni y otros actores no profesionales.
Il Sole Sorge Ancora. Dirección, Aldo Vergano. Argumento, Giuseppe Gorgerino. Libreto, Guido Aristarco, Giuseppe de Santis, Carlo Lizzani, Aldo Vergano. Con Elli Parvo, Lea Padovani, Massimo Serato, Carlo Lizzani y actores no profesionales.
Vivere in Pace. Dirección, Luigi Zampa. Argumento y libreto, Suso Cecchi D'Amico, Piero Tellini, Luigi Zampa. Con Aldo Fabrizi, Ave Ninchi, John Kitzmiller y actores no profesionales.

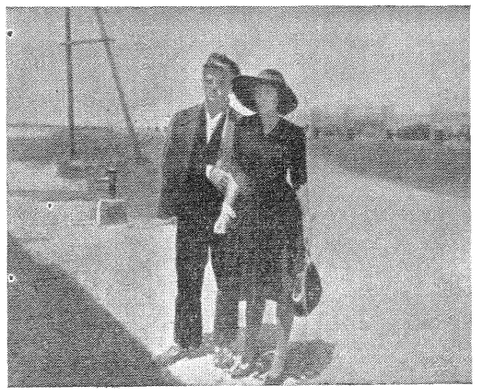
1947

Anni Difficili. Dirección, Luigi Zampa. Argumento de la obra de Vitaliano Brancati "Il vecchio cogli stivali". Libreto, V. Brancati, Luigi Zampa, Sergio Amidei, E. Fulchignoni, F. Evangelisti. Con Umberto Spadaro, Massimo Girotti, Ave Ninchi.
Caccia Tragica. Dirección, Giuseppe De Santis. Argumento, G. De Santis, Carlo Lizzani, Lamberto Rem Picci, Libreto, Michelangelo Antonioni, G. De Santis, C. Lizzani, Cesare Zavattini, Corrado Alvaro, Umberto Barbaro, Gianni Puccini. Con Vivi Gioi, Andrea Checchi, Massimo Girotti, Carla del Poggio.

antecedentes

Escribe Mario Verdone que el neorrealismo italiano "es una tendencia o escuela, cuyo arte se funda en la vida". Sus raíces están en la narración de las bellezas de la tierra y de las ciudades de la península, filmadas a pleno aire, y en la mayoría de los casos con actores no profesionales.

Ya encontramos realismo en el cine italiano allá por los comienzos de la primera guerra mundial, con R. Braco, Salvatore di Giacomo y Emilio Ghione. Pero será más cerca de nuestros días cuando comenzarán a actuar libremente Blasetti y Camerini, verdaderos iniciadores de la escuela que culminará luego de la segunda guerra. Dice el propio Blasetti que "cuando Zavattini establece que hay en el cine italiano algo más duradero que el éxito de una fórmula, quiere expresar una necesidad de verdad mirando al presente y al futuro, pero también fijando su vista en el pasado, necesidad que se puede reconocer en todas las obras de los principales directores de la nueva escuela. Esa necesidad sobreentiende una común tradición moral que no apareció de improviso, sin antecedentes, sino que por el contrario nació sobre una determinada tradición, y llegó a expresarse con claridad porque buscaba y afinaba su lenguaje desde hacía años". Rossellini, De Sica, Visconti, De Robertis, Vergano, Castellani, Lattuada, De Santis, Germi, Zampa, el mismo Blasetti, ya trabajaban en el cine italiano desde antes de la guerra, "puede ser que con menos madurez, ciertamente con vínculos políticos —exagerados a menudo por la crónica— que los limitaban, pero con una coherencia moral y estilística fácilmente documentable en aquello que hicieron después". También los autores de entonces eran los mismos de hoy: Amidei, Giacomo y Aldo di Benedetti, Zavattini, Castellani, Soldati, Ivo Perilli, Ercole Patti, Giuseppe Amato brindaban mate-



OSSESSIONE
(Luchino Visconti, 1942)

Germania, Anno Zero. Argumento y dirección, Roberto Rossellini. Libreto, R. Rossellini, C. Lizzani y Kolpet. Con actores alemanes no profesionales.
Gioventù Perduta. Dirección, Pietro Germi. Libreto, P. Germi, A. Monicelli, Antonio Pietrangeli, E. Provenzale, Leopoldo Trieste, Bruno Valeri. Con Jacques Sernas, Carla del Poggio, Massimo Girotti.
Senza Pietà. Dirección, Alberto Lattuada. Argumento, Federico Fellini y Tullio Pinelli, según una idea de E. G. Margadonna. Libreto, F. Fellini, T. Pinelli y A. Lattuada. Con Carla del Poggio, John Kitzmiller.
Sotto il Sole di Roma. Dirección, Renato Castellani. Argumento y libreto, R. Castellani, Fausto Tozzi, S. Amidei, S. Cecchi D'Amico, E. M. Margadonna. Con actores no profesionales, incluyendo Giuseppe Golisano.
La Terra Trema. Argumento, libreto y dirección, Luchino Visconti. Con un elenco no profesional de pescadores sicilianos.

1948

Amore. Dirección, Roberto Rossellini. Segundo episodio, "Il Miracolo", con argumento de Federico Fellini y libreto de Tullio Pinelli y R. Rossellini. Con Anna Magnani.
In Nome della Legge (Maffia). Dirección, Pietro Germi. Argumento de la novela "Piccola Pretura" de Giuseppe Loschiavo. Libreto, Aldo Bizzarri, F. Fellini, P. Germi, Mino Monicelli y T. Pinelli. Con Massimo Girotti, Charles Vanel, Saro Urzi.
Ladri di Biciclette. Dirección, Vittorio de Sica. Argumento, Cesare Zade Sica, Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gherardo Guerrieri. Con actores no profesionales, incluyendo a Lamberto Maggiorani, Eliana Carrell, Enzo Stajola.
Il Mulino del Po. Dirección, A. Lattuada. Libreto, Bacchelli, Bonfantini, Comencini, Lattuada, Musso y Romano, según una novela del primero. Diálogos, Federico Fellini y Tullio Pinelli. Con Carla del Poggio, Jacques Sernas, Mario Besetti, Giacomo Giuradei, Giulio Cali, Leda Gloria, Nino Pavese.

rial a los directores tal como lo hacen en la actualidad. En una palabra, los hombres que triunfaron con el neorrealismo ya actuaban antes con "la misma necesidad de verdad" que expresaron libremente después de la guerra.

Sus esperanzas, admite Blasetti, iban en el cine extranjero del D. W. Griffith de **Intolerance** (1915) al King Vidor de **The Big Parade** (1925) y **The Crowd** (1928), de Erich von Stroheim, el despiadado analista de **Foolish Wives** (1922) y **Blind Husbands** (1919) a Chaplin (desde luego), considerado "el más veraz de todos los hombres del cine en su antiverismo clownesco de gran poeta". Leían mucho a los autores rusos: Eisenstein, Pudovkin, Nikolai Ekk. Una vez en contacto con la obra de estos maestros encontraron en ellas una natural inclinación al realismo.

Las esperanzas italianas se apoyaban en Genaro Righelli por su **Rosso e Nero** (1926) y sobre todo en Augusto Genina, el único que mostraba ya un carácter semejante al suyo actual que, ya sea por el tema, ya por el tono fotográfico y el aspecto documental de sus obras, confirma plenamente esta suposición. Ante la aparición del sonoro, el público prefirió la producción nacional a la foránea, y es entonces cuando el Estado comprendió llegado el momento de intervenir: comienza así el período oficialista del cine italiano. La corriente realista no había reaparecido ni era considerada un éxito, pero lo fué en seguida. Se la tomó por un peligro burgués y se prohibieron varias de sus mejores muestras: **Il cappello a tre punte**, de Mario Camerini y **Vecchia Guardia**, de Blasetti, ambas de 1934.

La técnica progresa merced a la abundante producción que permite adquirir una rica experiencia. Va cuajando así la tendencia neorrealista que apuntaba desde tiempo atrás y llegamos a 1942, año en el que Blasetti filma **Quattro passi fra le nuvole**. Este film no es la afirmación de un solo hombre sino de un conjunto de nombres, todos formados en la misma escuela. Tan es así que Rossellini, De Sica, Vergano, Lattuada, Castellani, Soldati y otros habían sido directores antes de 1942, mientras que Germi, De Santis, Zampa, se iban formando como promesas ciertas junto a sus maestros. Dice

Proibito Rubare. Dirección, Luigi Comencini. Libreto, S. Cecchi D'Amico, Armando Curcio, L. Comencini. Con Adolfo Celi, Tina Pica y actores no profesionales napolitanos.
Riso Amaro. Dirección, G. De Santis. Libreto, G. De Santis, Carlo Lizzani, Gianni Puccini. Con Silvana Mangano, Vittorio Gassmann, Raf Vallone, Doris Dowling.

1949

Domenica D'Agosto. Dirección, Luciano Emmer. Libreto, Sergio Amidei, C. Zavattini, L. Emmer, Brusato, Giulio Macchi, según un tema del primero.
E'Primavera. Dirección, Renato Castellani. Argumento y libreto, R. Castellani, S. Cecchi D'Amico, C. Zavattini. Con Elena Varzi, Irenne Genna y otros actores no profesionales.
Non C'è Pace Fra Gli Ulivi (Pasqua di Sangue). Dirección, G. De Santis. Libreto, G. De Santis, G. Puccini, C. Lizzani, Libero de Liberi. Con Raf Vallone, Lucia Bosé, Folco Lulli.

1950

Il Cammino della Speranza. Dirección, Pietro Germi. Argumento y libreto, P. Germi, F. Fellini y T. Pinelli. Con Raf Vallone, E. Varzi, Saro Urzí.
Cronaca di un Amore. Dirección, Michelangelo Antonioni. Libreto, M. Antonioni, Piero Tellini, Silvio Giovaninetti, Daniele D'Anza. Con Lucia Bosé, Massimo Girotti, Gino Rossi.
Miracolo a Milano. Dirección, Vittorio De Sica. Libreto, C. Zavattini, V. De Sica, según un tema del primero. Con Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Francesco Golisano.

1951

Due Soldi di Speranza. Dirección, Renato Castellani. Argumento, R. Castellani y E. M. Margadonna. Libreto, R. Castellani, Titina de Filippo. Con Maria Fiore, Vincenzo Mussolino y otros actores no profesionales.
Umberto D. Dirección, Vittorio De Sica. Argumento, C. Zavattini. Libreto, C. Zavattini y V. De Sica. Con Carlo Battisti, Maria Pia Casilio y otros actores no profesionales.

ROMA CITTA APERTA

Mario Gromo que en el decenio 1930-40 no le era fácil a un director delinear "su" film. "Es un período de disciplinado pero melancólico artesanado bajo la égida de un paternalismo más o menos indulgente". Recién al final del período esa tutela se hizo más severa. Justo es reconocer que en esa época se crearon en Italia los instrumentos prácticos para que su cinematografía pudiera prosperar. En el Centro Experimental de Cinematografía, fundado en 1935, se formaba una generación con clara conciencia de lo que era cine, de cuáles podían ser sus notas más verídicas y, sobre todo, de aquello que no se debía hacer.

Mario Verdone considera a Blasetti como padre de la tendencia, autor en 1932 de **1860**, filmada con actores no profesionales, tal como lo hacen los más renombrados directores de hoy. Fué ayudante suyo Renato Castellani que ya había trabajado con Genina y con Camerini; también lo fué Pietro Germi, a quien Blasetti llevó a director con **Il testimone** (1945). Soldati trabajaba ya con Emilio Cecchi como libretista y asistente de dirección, y luego de algunos contactos con los teatros experimentales realizó **Picccolo mondo antico** (1940) con escenas de notable verismo. Un año después, Renato Castellani hacía **Un colpo di pistola**, que sorprendió por su madurez y por la seguridad con que el joven director producía su primer film. Alberto Lattuada estudiaba desde hacía tiempo, habiendo colaborado como libretista en **Piccolo mondo antico** y en **Sissignora** (1941) de F. M. Poggioli, historia de una doméstica, lo que ya insinúa una tendencia. Visconti trabajó con Renoir como asistente y en 1942 produce **Ossessione** con la que, para Blasetti, entra en el cine italiano el problema sexual afrontado con coraje y violencia. Dice Oreiro Vázquez que este film marca un jalón en la historia del cine, constituyendo una primera síntesis del genio cinematográfico específicamente italiano. **Ossessione** fué prohibido por la censura fascista dada la aspereza de su argumento y

también por la censura aliada, ya que era adaptación no autorizada de una novela americana de James Cain: "The Postman Always Rings Twice". No deja de ser asombroso que sea este el primer film de Visconti, ya que puede ser considerado como una obra maestra, tan correcto es en su concepción y en la presentación de sus caracteres, tan admirablemente medido en su narración y tan consistente en su atmósfera. La acción es trasladada a las llanuras pantanosas donde el Po se ensancha en el delta, y es aquí donde, en una tosca "trattoria", Visconti dió vida a los caracteres con asombrosa habilidad. El lugar que eligió difícilmente podía ser más adecuado a los personajes. El realismo es una necesidad en este tipo de films: sin él todo se vendría abajo. Y como dice Jarratt, todo aquí es real, se puede casi oler el ajo y el sudor, gustar el áspero vino rojo y los platos de "minestrone", sentir el sol ardiente en la cabeza y el camino arenoso bajo los pies. Es posiblemente en **Ossessione** donde se encuentran por primera vez las ideas y tendencias que ya se venían formando.

De Sica, ya actor, entra tímidamente en la dirección con films intrascendentes, pero pronto va a surgir en él, con auténtica grandeza, el problema humano, social y moral. Desde **I bambini ci guardano** (1943) y **La porta del cielo** (1944), De Sica preludia con evidencia a **Sciusciá** y a **Ladri di biciclette**, de 1946 a 1948, en donde triunfarán la desnuda sustancia humana, la simplicidad y la modestia de la nueva escuela. Luego de algún corto, Rossellini se inció junto al comandante De Robertis con **Uomini sul fondo** (1940), **Alfa Tau** (1943) y **Uomini e Cieli** (1943), los que colocan a De Robertis entre los primeros y más auténticos hombres del neorrealismo. El primero está fotografiado en el tono casual del documental e íntegramente ambientado en la verdadera realidad. Pese al desorden y a la miseria de los medios técnicos de fines de la guerra, Rossellini dirige **La nave bianca** (1941), **Un pilota ritorna** (1942) y **L'uomo della croce** (1943), encontrando en el clima de su inspiración los pretextos y motivos que lo ayudarán a descubrir definitivamente su estilo. De este modo, el tema de Sergio Amidei "Roma cittá aperta" lo encontró pronto y maduro.

Se ve así cómo esa generación de escritores, directores y libretistas poseían ya una valiosa experiencia técnica y una general comunidad de ideas y de principios estéticos. Son ellos quienes, pasando a través de ese período de guerra y de sus consecuencias inmediatas tan contradictorias, surgen brillantes en su madurez brindando al cine una serie de obras maestras. Es también muy difícil volver a pasar por una época humanamente tan intensa como la que ellos vivieron. Decía Gian Luigi Rondi que el año cero del cine italiano es el año cero de Italia, 1944. "La guerra había recorrido toda la península. Los italianos se habían dejado envolver al principio por una fastuosa retórica y no se sentían responsables, pero cuando al fragor de la guerra siguió el gran silencio de la paz, entonces sí miraron en torno y vieron el vacío en sus filas, vieron la miseria en todos lados y sólo recién comprendieron, y se quedaron allí, entre las ruinas, incapaces de lágrimas". Lo que se halla representado en el primer episodio de **Paisá**, cuando la protagonista no puede llorar la muerte del soldado americano del que había comenzado a ser amiga. "Frente a este dolor mutuo nace la solidaridad cristiana de los poetas, de aquellos privilegiados a quienes la suerte concede siempre la misión de consolar. Y el lenguaje más eficaz que tenían los poetas para expresarse era el cine". Para venir al encuentro del dolor de sus semejantes, sin peligro de ofenderlos, los poetas del año cero contaron cuanto ellos habían sufrido, exactamente del modo como lo habían sufrido, evitando las interpretaciones superfluas, sacrificándose por los otros. El cine italiano resurgía así con un acto de renuncia en vista de una nueva solidaridad, resurgía en la contemplación del dolor como frase de condolencia para consolar ese dolor. Guiados de la mano, los vivos fueron fraternalmente vueltos a conducir por el camino que habían recorrido los muertos. Los hombres iban camino de conocerse y comprenderse mejor.

culminación

En ese momento (1944) y en ese lugar (Italia) convergen dos factores que dan lugar a la nueva corriente artística: 1º) un movimiento, mejor aún, un estilo cinematográfico cuyas raíces se pueden remontar a treinta años atrás; 2º) una circunstancia exterior, de ambiente social, económico, moral, de necesidad de reivindicación que contribuyó a mostrar abiertamente la realidad de la vida misma, y la necesidad que el hombre tiene de volver a sí, a sus semejantes, como posibilidad de vida en común y, sobre todo, como necesidad de comprenderse y amarse para poder vivir en paz. La duda, la inquietud por las que pasa el italiano, su tragedia, la miseria unida al rápido enriquecimiento, la inmoralidad flagrante que se expande en un pueblo tradicionalmente creyente, y a menudo supersticioso en su ignorancia, el comercio clandestino, el contrabando y el mercado negro, todo en fin aguzaba el ingenio y la astucia de un pueblo sagaz, de alma latina, exaltado y apasionado a veces, despiadado en otros casos, sensible de a ratos e ingenuamente cómico y pintoresco al momento, conformando una gama de personajes interesantísimos y típicos, con aspectos muy contradictorios y, casi siempre, atractivos. La tendencia ya insinuada, esa situación de postguerra, encuentra además a un hombre adecuado para la actuación, con una aptitud ideal para el cine: gestos expresivos, movimiento desenvuelto, lenguaje pintoresco y musical. Ajusta con esos caracteres (y puede ser su consecuencia) el principal carácter del neorrealismo: narrar los hechos mismos de la vida real, sin recurrir a la fantasía. Dice Zavattini que el cine ha sentido la necesidad de injertar argumentos a la realidad para hacerla interesante, evadiéndose así de la misma. El neorealismo vuelve a ella, muestra cómo se debe verla sin el temor de muchos de mirarla tal cual es.

algunos films

No interesa aquí criticar el film neorrealista sino estudiarlo, analizar las condiciones en que fué hecho a fin de ir concretando sus rasgos comunes, lo que servirá para delinear la escuela o tendencia de que proviene.

El Renacimiento del cine italiano de postguerra comenzó con **Roma cittá aperta** en 1945, que no sólo fué el primer film hecho en Italia liberada, sino también —dice Jarratt— el primero en tener gran éxito en el exterior y el primero en mostrar el talento de Rossellini. Fué además la obra que por su fuerza, aún más que por el éxito, dió el tono a una producción seria en los años siguientes. Fué llevado a cabo en las más grandes dificultades técnicas y financieras. El dinero de que se disponía terminó antes de la llegada de los aliados a Milán, que era donde se esperaba obtener lo necesario para finalizar el rodaje. Las interrupciones se sucedían, pero finalmente tras mucho esfuerzo (se dice que Rossellini y la Magnani llegaron a vender todo lo que poseían) se consiguió el resto del dinero. Las dificultades técnicas eran similares: no había película y se filmaba con trozos de 20, 50 ó 100 metros de material a menudo desconocido; la carencia de electricidad, las caídas de tensión, dejaron rastros apreciables a simple vista. Es realmente admirable cómo el fotógrafo Ubaldo Arata pudo realizar un trabajo competente. Casi todas las escenas fueron filmadas en los lugares reales: el cuartel de la Gestapo, el cuarto de Don Pietro y el apartamiento de Marino fueron construídos en el pequeño estudio de Capitani, Via degli Avignonesi (cuyo único piso medía sólo 20 metros por 7). Los caracteres más importantes del film fueron tomados también de la realidad; Don Pietro es el retrato de dos sacerdotes, Don Morosini y Don Papagallo, ambos ejecutados por colaborar en la fuga de prisioneros aliados; Manfredi se basa en las experiencias de Celeste Negarville, jefe de la Resistencia durante la guerra; Anna Magnani representa a una mujer baleada por los alemanes al incitar a otras, en un barrio popular, a arrojar piedras a los soldados que se llevaban a su marido. La escena fué tomada en la Via Giulio Cesare donde ocurriera en la realidad. El film evoca la atmósfera y los incidentes de Roma durante la ocupación alemana, con un especial pero no excesivo énfasis en el trabajo de la Resistencia y de sus asociados. El tono está dado desde las primeras escenas donde se ve al camión de la Cruz Roja y a los soldados alemanes que buscan a Manfredi, y luego a las mujeres que esperan recibir su ración de pan. Sobran ejemplos del contraste entre lo trágico y lo cómico, tan abundante en la vida real, y tan raro de ver en el cine: cuando don Pietro esconde la ametralladora en la cama del inválido, o cuando el pequeño héroe de la Resistencia vuelve a su casa y teme más ser castigado por llegar tarde que por la muerte de los alemanes a que ha contribuído. Otra de las excelencias del film es la música, compuesta por Renzo Rossellini. Su carácter principal es su ubicación; existe un ritmo marcial que anuncia la aproximación de los alemanes junto al tema elegíaco usado para simbolizar a los niños, pequeño elemento trágico dentro de la Resistencia. Aparte de estos dos temas, hay poca música durante largas secuencias, tales como las de los preparativos para la ejecución de don Pietro. La partitura ha sido extrañamente olvidada por la crítica, lo que quizás sea un tributo a la moderación con que realiza su parte. El film debe su fama a su notable realismo y a la convicción que emana de sus escenas de tortura, pero, por sobre todo él, brilla una profunda humanidad. Los personajes (apenas esbozados acá)

parecen poseer una vida total y completa anterior al film, dejando la impresión de que en éste sólo se ve un fragmento de ella.

Rossellini produjo después **Paisá** (1946), serie de episodios desconectados, salvo en lo que se refiere a ritmo y a tensión emocional. Es un film hecho para mostrar el lento paso de la guerra por Italia, realizado con las faltas menores de Rossellini, pero con todas las virtudes de su talento, y del realismo. Mal cortado, parece a veces algo incoherente y sus episodios son difíciles de seguir. Pero hay mucho más. La desesperada tragedia del episodio romano, la calidad humana de las escenas del convento y, en el último episodio, el fúnebre, vacío e inhumano horizonte del delta que da un equivalente visual a la emoción de la secuencia. En 1947, Rossellini filmó **Amore**, en dos episodios: "La Voce Umana", según una pieza en un acto de Jean Cocteau, es el primero. Durante toda su duración sólo se ve y se oye a la Magnani. La crítica considera la actuación de esta intérprete una de las mejores del cine. Sería fácil desestimar el trabajo de Rossellini, tan moderado es, pero el realizador ha sabido dar a la cámara suficiente movilidad como para evitar la monotonía que podría tener un film de 40 minutos en una habitación y con una actriz. También se luce la Magnani en el segundo episodio, "Il Miracolo", en una interpretación menos teatral que la anterior. Y también se destaca Rossellini. La música, lo mismo que en el primer episodio, es de Renzo Rossellini, y está limitada a las pocas ocasiones en las que puede agregar interés a los efectos logrados por la imagen y la palabra. Resaltan dos aspectos en el trabajo de Rossellini como director en estos tres films: su habilidad para manejar actores no profesionales y, al mismo tiempo, el alto nivel que obtiene de los de profesión, superior al que ningún otro director es capaz de lograr. Anna Magnani no ha igualado sus interpretaciones de **Roma cittá aperta** y de **Amore**, tampoco Fabrizi o Maria Michi han superado su trabajo con Rossellini.

Después de este comienzo recién en **Sciusciá** (Lustrabotas, 1946) habrá una confirmación del neorrealismo. Con esta obra, De Sica encuentra su verdadero estilo y se transforma en uno de los principales directores dentro de la tendencia. El film nos muestra la vida de dos niños lustrabotas en la Roma recién liberada. Ese comienzo tiene

SCIUSCIA
(Vittorio de Sica, 1946)

una poesía, un lirismo, que contrastarán con la intriga en que se verán envueltos más tarde. Un nuevo contraste surge cuando los protagonistas son presos y lamentan su libertad perdida, recordando sus paseos por Villa Borghese en el caballo que tan orgullosamente habían adquirido. Con rara visión, De Sica no ha colocado el centro de su tragedia en la opresión física que causan cárcel y guardianes, sino en la corrupción que los amenaza, en la facilidad con que se vuelven enemigos los que poco antes eran unidísimos camaradas. Se manifiesta De Sica como un maestro en el arte de manejar a actores no profesionales, sobre todo niños, igual que en lograr de la realidad films de superior calidad artística. Filmando **Ladri di biciclette** (1948) continúa De Sica por el camino ya iniciado. También interpretado por no profesionales, y con una carencia casi absoluta de sets, narra los problemas y vicisitudes, preocupaciones y alegrías de la gente común. Sería fácil para cualquier realizador atenerse a esta fórmula y cometer graves errores, pero De Sica sabe mantenerse a tono con esa sinceridad típica del realismo y, además, oficiar como un avezado y práctico director.

Entre los films del neorrealismo se destaca **Vivere in pace** (1946) de Luigi Zampa. Su historia es la simplicidad misma, y el film perdura en el recuerdo como la pintura realista de gente verdadera, en un lugar que se mira —dice Jarratt— con el mismo afecto que aquel donde se pasaron alegres vacaciones. Su director es tan popular entre el público, por el calor humano y el humor de sus films, como entre los productores, ya que sus obras rara vez desconocen el éxito financiero.

Otro tema típico del momento fué **Il bandito** (1946) de Alberto Lattuada, en el que se muestra el retorno de un ex-soldado y prisionero que halla su hogar disperso y no consigue ocupación en la sociedad. La primera parte trata de los esfuerzos para reorientarse que realiza el protagonista. Está muy bien filmada, con verdadera simpatía y un total dominio de la técnica. La segunda parte narra la prevista caída a la delincuencia y es algo melodramática. Tiene sin embargo gran fuerza y culmina con la famosa escena en la que Amedeo Nazzari sigue a una mujer hasta un prostíbulo para hallar en él a su propia hermana. El crudo verismo de **Il bandito** le valió incluso un gran éxito comercial. Si Rossellini es considerado el poeta del neorealismo, Zampa su realizador más humano, Lattuada es el hombre de acción: sus obras están bien construídas y muy bien documentadas.

Otra de las muestras de la gran producción neorealista es **La terra trema** (1947) dirigida por Luchino Visconti y magistralmente fotografiada por G. R. Aldo en la isla de Sicilia. Está totalmente interpretada por no profesionales (pescadores y habitantes de la isla) y es un magnífico documento de ambiente.

La lista es larga y magnífica: apenas se han dado algunos de los títulos más significativos pero bastan para poder apreciar las cualidades propias de todos y cada uno: sinceridad, especial interés en los detalles de la vida diaria, veracidad absoluta y casi cruel de lo que narran, evitando dar importancia al argumento, para resaltar la verdad de la vida. Es por sobre todo una lección de humanidad dada sinceramente, humildemente, con intenso realismo, cualidades todas primerísimas en cualquier arte superior.

Sorprende el material con que han trabajado los directores italianos: corriente eléctrica inadecuada, escasez de iluminación, micrófonos arcaicos (lo que asombra a los técnicos extranjeros), además de utilizar actores no profesionales y rodar con una carencia casi total de estudios. Aparte del

PAISA
(Roberto Rossellini, 1946)

aplauso que merecen por desenvolverse con tan poco, esos inconvenientes han contribuíido no poco a mantener sus films dentro de un clima de verismo, por el cual precisamente han sido valorados.

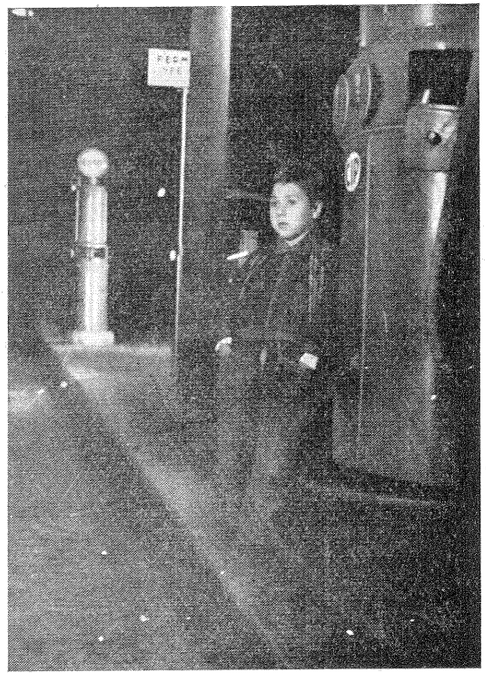
verismo

La prostituta de **Paisá**, por ejemplo, es una verdadera prostituta que lleva al soldado borracho a su pieza y lo desviste; el marido de **Ossessione** está alcoholizado y cae al costado del camión a vomitar: la escena que sigue muestra a los amantes y se comprende que con esa actitud grosera el marido ha perdido para siempre a su mujer; Anna Magnani, encinta en **Il miracolo**, sufre dolores y no se contenta con poner sonrisa beatífica y dedicarse a tejer ropas de bebé para dar a entender que espera un hijo. Considera Jarratt como secundario —aunque parece primerísimo— el hecho de que la escasez de presupuesto obligara a rodar en escenarios reales. Esto es factible en Italia, por la bondad y estabilidad de su clima; la península tiene además gran variedad de ambientes: playas, bosques, campos, montañas nevadas, ciudades totalmente distintas en sus construcciones y estilos arquitectónicos, lo cual es también factor de economía. Agréguese que cada italiano es un actor nato y se verá cuán facilitada está la labor de los directores. Se puede así hacer actuar al no profesional manteniéndolo en su medio, sonorizando después el film en laboratorios, según es habitual en Italia, ya que se ha comprobado que el no actor puede manejar bien su cuerpo y su voz por separado, pero no a la vez.

concepto final

El cine neorrealista ha sido en la postguerra el único que ha dicho algo nuevo. En cuanto a contenido artístico, supera en conjunto a lo que haya realizado cualquier otro país. Desde luego, que del punto de vista exclusivamente técnico no se pretenderá compararlo con la producción americana, pues ya se ha visto en qué condiciones se filmaba en Italia, e incluso las ventajas artísticas que de allí se derivaban. Se ha criticado muy a menudo a esta producción italiana por mostrar "escenas feas" o demasiado crudas. El tema daría para mucho. Hay una respuesta de Jean Cocteau, en diálogo con G. M. Bovay, sobre el lenguaje poético: "la poesía debe surgir de la organización de las imágenes".

Según Curt J. Ducasse el "arte es una habilidad, y como tal es la capacidad de contralorear una actividad de modo que ella o sus productos posean los caracteres propuestos. No interesan las artes prácticas y sí las bellas o estéticas (entre las que figura el cine de pleno derecho) consideradas por sus creadores como objetos esencialmente destinados a la contemplación. Se admite en general que el artista verdadero es un enamorado de la belleza, y que contribuye a ella con su arte. Pero no hay que extremar: obra de arte no quiere decir necesariamente bella obra de arte. Entra ya aquí el gusto personal. Es sabido, por ejemplo, que hay muchos aguafuertes de Goya cuyo asunto es feo y son sin embargo obras de un arte genuino, en cuya ejecución sí hay belleza". Hay un film neorrealista italiano al que se pueden aplicar estas consideraciones: **Cielo sulla palude** (1949) de Augusto Genina. Es la expresión más significativa y concluyente —dice Rondi— de aquella exigencia que a partir de **La terra trema** condujo al cine italiano a encontrar en la tradición regional el punto de encuentro entre realismo y cultura. La historia de los últimos días de vida de María Goretti no era suficiente para un film y era fácil caer en el sentimentalismo. La solución del problema la encontró Genina en la lívida llanura pantanosa del pontino, con sus canales barrosos, su agobiador clima malárico, su cielo grávido de agua y nubes, extendido en arco gris contra la mortecina luz de un frío sol invernal. El objeto, como se ve, no puede ofrecer menos belleza a simple vista. "Ese cuadro es la razón poética del drama que el director le



LADRI DI BICICLETTE
(Vittorio de Sica, 1948)

daba. Los personajes que lo animan son mujeres y hombres verdaderos, tomados de las calles del pueblo de Nattuno, a lo largo de esos canales de la llanura pontina, en los países perdidos entre las montañas glaciales y el mar de Anzio. La realidad es la misma de los pantanos que la circundan, que imprime en sus rostros los surcos de la fiebre, la amarga desesperanza de los hombres constreñidos a ingratos horizontes. De sus elementos, sin embargo, Genina no se sirve para fines inmediatamente veristas. Hay en ellos fuerza dramática debido al reflejo de una naturaleza despiadada, que él logra interpretar según una fórmula más elaborada que aquella realista. El director se aferra a un estilo sostenido de abundantes referencias pictóricas y plásticas, quedando igualmente atado a una tradición que comprende en el ámbito de su cultura aún a la realidad cotidiana de tan humildes personajes. Esas referencias van desde cierta pintura del ochocientos inspirada en la campaña romana hasta el "Angelus" de Millet y la "Santa Cecilia" de Maderna. Los campesinos de Genina, presentados en un sentido que adhiere a sus límites regionales, permanecen radicados en sus horizontes, en

UMBERTO D
(Vittorio de Sica, 1951)

sus pantanos, en un clima árido que determina sus peores instintos. Su calidad humana no es por ello menos viva y menos real. La cultura los reviste de más poéticos tintes".

Rechazamos entonces el concepto de que no puede haber poesía y realismo juntos. Bien dice G. M. Bovay que no hay querella entre ambos conceptos en el cine; ambos son el rostro aparentemente opuesto y misteriosamente complementario de un mismo arte. Igual que la comedia y la tragedia, son dos visiones entre las cuales el hombre debate su problema. El cine, siendo ante todo una técnica formal, puede tomar sus temas donde los encuentra. Las voces de la poesía son lejanas y herméticas, pero semejantes en profundidad a aquellas del realismo. Nada más erróneo que considerar a uno como el resultado de un tema colectivo social y a la otra como una tentativa individual puramente subjetiva, como la simple proyección de un estado interior.

La voz del realismo en el cine es la más propicia para proyectar el conocimiento y reprimir las barreras que la ignorancia y la incomprensión levantan aún entre los hombres. Por su formidable poder de persuasión y difusión, el cine es el arma más temible de la propaganda. Por intermedio de este lenguaje universal, fieles a los principios fundamentales de todo arte: sinceridad, realismo, sencillez, llegan los realizadores del neorrealismo a la conciencia de todos los hombres, sin distinción alguna de razas o credos. Su tarea consistió en aunar las enseñanzas de la vida diaria con los conceptos artísticos que se han visto; el resultado fué esta producción cinematográfica, que ya profetizaba Massimo Bontempelli el 30 de octubre de 1926, cuando escribía, en el editorial del número once de ANNO I:

"El cine "puro" como todas las purezas es destructivo. El cine está en su nacimiento como espectáculo y debe responder a una necesidad: ser popular. Vive en cuanto hay millones de ojos que lo miran. Naturalmente, el comerciante es tan destructivo y absurdo como el "puro". El arte cinematográfico puede llegar a ser el fuego central de expresión de una época y la más eficaz educación de un pueblo. Creo que el cine italiano llegará a ser en este siglo lo que fué el arte italiano del Renacimiento".

Palabras —anota Blasetti— que parecen escritas después de **Roma cittá aperta** y de **Ladri di biciclette.** Octubre de 1926... 20 años antes.

bibliografía utilizada.

Alessandro Blasetti, Cesare Zavattini y G. L. Rondi, **Cinema italiano oggi,** Ediciones Carlo Bestetti, Roma; Vernon Jarratt, **The Italian Cinema,** Ed. Falcon Press, Londres; Nino Frank, **Cinema dell'arte,** Editions André Bonne, París; Mario Gromo, **Il film del dopoguerra,** Bianco e Nero Editore, Roma; J. Cocteau y G. M. Bovay, **Cinéma, un oeil ouvert sur le monde,** Ed. Clairefontaine, Lausana; Cesare Zavattini, **Origen del neorrealismo** y Mario Verdone, **El neorrealismo italiano,** en la revista de Cineclub Nº 15, Montevideo; R. Oreiro Vázquez, Conferencia en Cine Club del Uruguay.

neorrealismo italiano

un congreso

El film **Roma Città Aperta** (1945) de Roberto Rossellini fué una revelación para muchos. Realizado de modo casi amateur, con mucho de improvisación, rodado en auténticas calles y casas de vecindad, interpretado por pocos actores profesionales y por muchos que no lo eran, incluía como sola ficción el reconstruir hechos que una vez habían sido reales. Se llamó "neo-realista" a Rossellini, y "neo-realismo" fué la tendencia que siguió su ejemplo, sistematizando como escuela lo que él quizás había hecho por necesidad. Los historiadores hallaron una genealogía para el nuevo realismo, y los teorizadores una razón estética. La crítica mundial aplaudió esos films y el público coincidió con sus elogios sancionando el éxito económico del "neo-realismo". Pero también surgieron detractores, nació la polémica y, a medida que los años se sucedían y que la industria cinematográfica italiana iba creciendo, los films "neo-realistas" escasearon y cambiaron de rumbo. Se alegó que el contralor del gobierno sobre los productores bloqueaba el libre desarrollo de las iniciativas artísticas, aunque no faltó quien sostuviese la involución interna de la escuela, sin presiones exteriores. Para conservar la tradición "neo-realista" se reunió un Congreso en Parma los días 3, 4 y 5 de diciembre de 1953, al que adhirieron intelectuales y artistas italianos de todas las tendencias.

El texto siguiente aiude a esa controversia y a ese Congreso, recogiendo diversas opiniones sobre el neo-realismo. La traducción y compilación fueron efectuadas por G. B. P.

A propósito de Parma se dijo: cuando comienzan los congresos, vuelan las palabras y terminan las obras. Pero esta vez, sin embargo, la primera afirmación no produce esas sabidas consecuencias, y no significa el fin de un estilo, el ocaso de una personalidad (De Sica, Zavattini, Visconti, etc.). El congreso de Parma sobre el neo-realismo no consagró el fin de un movimiento intelectual. Ha sido, por el contrario, un significativo signo de vida después de un peligroso letargo, un índice de que, dentro de la niebla de ciertas producciones, habían continuado fermentando los gérmenes del cine inteligente, valiente y, sobre todo, sincero.

Después del "neo-realismo de las ruinas", todo observador, aunque distraído, habría podido prever fácilmente una ola de "films de evasión", y así fué. Desaparecida la amargura de los primeros años de la postguerra, aquel deseo pánico de reconstruir el mundo sobre bases totalmente nuevas. Desaparecida la atmósfera de aquellos años en que todos éramos un poco apóstoles de nuestra sociedad, con un impulso reformista de nueva era y, probablemente, mucha ingenuidad, aunque sincera. Desaparecido aquel estado de ánimo, aquella fuerza de voluntad. Como una semilla que cae sobre la piedra, dice Vangelo. Las condiciones políticas y económicas de la sociedad italiana no eran receptivas y la semilla no germinó.

Más aún. Aquella voluntad de renacer, que chocaba, naturalmente, contra las amistades nacionales e internacionales (**Roma Città Aperta** —dijo hace algún tiempo el productor Ponti— hoy, por nuestra amistad con los alemanes, no podría ser filmada) aquella voluntad, decíamos, no sobrevivió mucho tiempo: el calvinismo no nació en Italia. Los malos no pueden ser tan malos, los ladrones no son tan ladrones, los pobres tienen, también ellos, su rayo de sol, los ricos no son los felices egoístas que nos pintan. Abracémosnos. Nace el "qualunquismo", idea política de un brillante comediógrafo y escritor napolitano: no debemos odiarnos los unos a los otros, debemos unirnos para la reconstrucción. Seamos todos hermanos. No debemos lavar en el exterior nuestra ropa sucia, debemos lavarla en familia. Los films neorealistas no son educativos, son deprimentes, los hombres deben tener esperanza y no desesperar, no es necesario azuzar el odio de clase porque las divisiones en el mundo existirán siempre.

El renacimiento ya no tenía sentido, ni tampoco las revoluciones. Sí lo tuvo en cambio la restauración del viejo orden, constituído desde hacía, por lo menos, un siglo, a través de las vitrinas recargadas de salchichas.

Si por un lado la situación política evolucionaba hacia la ignorancia de viejos problemas que todavía apremian con la urgencia de siempre, la situación del cine, desde un punto de vista estrictamente comercial, se hacía eco de la atmósfera "qualunquista". "El público no quiere llorar su mala suerte, recién ha salido del refugio donde enfrentó a la muerte y ahora quiere reir, quiere evadirse, no quiere pensar". Lo que no era, en realidad, diferente de la opinión de los productores que creían que el éxito del neo-realismo en Italia había nacido por reflejo cuando llegaron las noticias del entusiasmo provocado en el exterior. Aunque cierto público, no importante cuantitativamente, exaltaba esas obras, la mayor parte de los espectadores aplaudía otros films campeones de taquilla.

El mal era aumentado por el dirigismo estatal; el gobierno no estimulaba la sinceridad, ni incitaba a realizar obras de tesis con un contenido positivo, sino que lanzaba flechas que, mientras buscaban estar dirigidas a la anulación de ideologías políticas contrarias, herían

un debate

Más allá del análisis de la obra, **Roma Città Aperta** provoca comentarios más amplios. Toda una concepción del cine italiano tiende a desaparecer con este film. Nos preguntamos si se está en presencia de un fenómeno aislado o frente al primer paso en el camino de la renovación del cine italiano y de Italia misma. Otros films recientes dan la contestación. Directamente inspirados en hechos actuales, como la guerra o la resistencia (**Paisà, Il Sole Sorge Ancora**) o los problemas sociales (**Sciuscià**), el cine italiano parece querer producir obras verdaderas y sencillas, lo que no le hace olvidar a veces el gusto por volver al antiguo lirismo italiano.. Podemos preguntarnos también si esta nueva vía no desembocará en el horno tradicional. Puede preverse que los realizadores italianos menos dotados reencuentren pronto los defectos y la grandilocuencia del pasado. Más cuando el cine italiano no pueda nutrirse sólo de problemas de actualidad.

Roland Martin (en BULLETIN DE L'IDHEC, marzo-mayo 1947).

Ya bajo el fascismo, el joven realizador Luchino Visconti había realizado, pese a la oposición de la censura, un film sobre la novela de James Cain "The Postman Always Rings Twice". Titulado Ossessione (1942), no es excelente pero es el primer gran film italiano cuyos protagonistas son representantes de las clases pobres. Era el primer soplo de realismo agresivo que pasaba por el cine italiano.

Yves Laplanche (en BULLETIN DE L'IDHEC, junio 1947).

En Francia se ha hablado mucho del renacimiento del cine italiano. Esta impresión está basada en éxitos como **Roma Città Aperta** y **Sciuscià**. Sin embargo, no se puede efectuar una apreciación general partiendo de films de inspiración tan excepcional. Es necesario esperar la continuación. Se verá entonces si las interesantes fuerzas de ese cine —algunas de las cuales se dibujaban ya con mayor o menor vigor en tiempos del fascismo— encuentran en una atmósfera de libertad la ocasión de afirmarse amplia y definitivamente. Los "nuevos realizadores" del cine italiano, en efecto, no son tan nuevos como los cronistas franceses lo dicen. El realizador de **Vivere In Pace** y de **L'Onorevole Angelina**, Luigi Zampa, fué en 1939 asistente de Max Neufeld para **Mille Lire al Mese**. Alberto Lattuada, que dirigió en 1947 **Il Delitto di Giovanni Episcopo** colaboraba con Baffico desde 1936. Mario Soldati fué libretista del encantador film **Gli Uomini Che Mascalzoni!** (1932) y participó como ayudante de dirección con Fedor Ozep en **Princesse Tarakanova** (1938), con André Berthomieu en **La Signora di Monte Carlo** (1938). Aldo Vergano, director de **Il Sole Sorge Ancora**, trabaja desde hace más de quince años como libretista y director de producción. Renato Castellani y Piero Ballerini son libretistas cuya notoriedad remonta a la preguerra.

Marcel Lapierre (en "Les Cent Visages du Cinéma", Grasset, Paris, 1948, p. 530).

El realismo no es una novedad. Es un fenómeno llamado a reverdecer cada veinte años, a favor de no importa qué condición exterior. Entonces, los realizadores se marean con las teorías del realismo y con la pureza del realismo. Pero si se ajustan a sus teorías llegan a un "impasse". Es muy tarde. Creen tirarse en el realismo como en un baño de Juvencia. Sotto il Sole di Roma **es un buen film porque Castellani tiene estilo;**

también aquellas ambiciones sinceras, **occidentalmente** democráticas, de color reformista, aquellas ambiciones, en una palabra, que en la inmediata postguerra eran la base común de todos, comunistas y católicos, socialistas y liberales, aquellas ambiciones que, pese a no preconizar transformaciones **d'après le déluge**, todavía contenían una fuerza vital, rica en promesas, en ideas nuevas.

La consecuencia fatal fué el bloqueo de las iniciativas, de las voluntades: de los cerebros, con una etiqueta de gusto macarthyano. El neo-realismo se volvió comunista.

Contra esta acusación, con la que los políticos expresaban una verdad de La Palisse al identificar el mejor cine italiano con el comunismo, ciertos sectores católicos afirmaron la inspiración social, profundamente cristiana, del cine neo-realista. Era una sacrosanta verdad, servida en una bandeja filosófica finamente elaborada, que desgraciadamente incidió demasiado tarde sobre el plano concreto. Las mejores fuerzas se habían dispersado ante el asalto de la violencia política que no apunta al arte sino a cosas más concretas. Faltó del lado católico una acción que devolviera la confianza en los directores, en los productores, sobre el campo de batalla. Esa era la verdadera arma para agitar antes de abandonar el terreno a las producciones "sexy" y pseudo-cómicas.

Los hechos no produjeron esa iniciativa. Los directores y libretistas no comunistas —De Sica, Zavattini, Rossellini, Lattuada, Zampa, Castellani, Emmer, Antonioni, Amidei, Fellini, Flaiano, etc.— quedaron desorientados frente a la acusación que se les había hecho, advirtieron la atmósfera de rechazo y realizaron obras que demostraron

un debate

Renoir y Carné son grandes directores por la misma razón. El realismo debe ser un trampolín para saltar más lejos y no puede tener valor en sí. Se trata de sobrepasar lo real. El realismo es un medio; no es un fin, es un pasaje.

G. W. Pabst (en LA REVUE DU CINEMA, octubre 1948).

(Sciuscià) es el único film donde se ha sabido hacer arte de la realidad. Todos los otros son muy viejos, viejos como el mundo. Ya fuera de moda. Los films italianos de postguerra tuvieron su razón de ser en el momento: periodismo filmado. La situación de postguerra en Italia ha sido superada. Es lo que no todos quieren comprender. El realismo no tiene valor sino por un fin político o moral.

Orson Welles (en LA REVUE DU CINEMA, octubre 1948).

El realismo cinematográfico se distingue de su opuesto, el irrealismo, por dos características. Primera: el movimiento externo se elige en la realidad cotidiana, diaria, con una humilde preocupación de fidelidad a los hechos registrables. Generalmente, la elección de sucesos que deben crear el ritmo y el clima es excepcionalmente antiliteraria, con una reducción al mínimo de los diálogos. Se nota una fuerte aversión por las pretensiones de las "estrellas" y cierta preferencia por los actores no profesionales. Segunda: el movimiento interior, el tema central, se adhiere a la auténtica realidad humana. El artista se limita a expresar las actitudes humanas directamente brotadas de la época en que vivimos.

Félix Morlion O. P. (en BIANCO E NERO, junio de 1949).

La escuela neo-realista italiana no existe, quizás no ha existido nunca: existe el cine italiano y, sobre todo, hay óptimos films italianos.

Turi Vasile (en LA REVUE INTERNATIONALE DU CINEMA, octubre-diciembre 1949).

Un film neo-realista puede ser artístico, pero el neo-realismo considerado en sí mismo (como teoría, no como complejo o suma de films neo-realistas) no es el arte del cine. El neo-realismo, entonces, es un determinado lenguaje cinematográfico (...) y como tal puede tomar sus elementos donde quiera o creárselos nuevos.

Nazareno Taddei S. J. (en BIANCO E NERO, octubre 1950).

La situación de Italia en 1944 era tal que sólo consentía un tema a los poetas: el dolor. Nacido en forma de diálogo para consolar el dolor, el nuevo cine italiano nació así como un discurso de caridad. Pese a las interpretaciones que los áridos teorizantes han intentado dar, pese a las interpretaciones sectarias que otros, menos teóricos que políticos, han querido extraer de sus nuevas inspiraciones, el cine llamado neo-realista fué, de nacimiento, por esa íntima e interna exigencia de caridad, cine rigurosamente cristiano, y cristianos pueden llamarse, **lato sensu**, sus primeros poetas, Rossellini, De Sica, Blasetti.

Gian Luigi Rondi (en "Il Neo-realismo Italiano", editado por la Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica, Venecia, 1951, pág. .).

su divorcio (de siglos) con los primeros años del neo-realismo. Los directores comunistas —Visconti, De Santis, Lizzani, Monicelli— se debatieron contra dificultades fácilmente imaginables no dirigiendo nada o realizando films totalmente erróneos.

El neo-realismo no había muerto, había nacido la hipocresía, el conformismo. He ahí el mal que había comenzado a serpentear venenosamente, fijado como una catarata al ojo neo-realista del cine italiano. Es claro que en tal clima, el arte, que necesita de libertad o, por lo menos, de gente que crea ser libre aunque no lo sea, encuentra fronteras insalvables. En algunas secuencias de esos films se encuentran fragmentos de vívido ingenio, pero en seguida se advierte el "clima de sospecha" que todo lo envuelve en un estado de sonambulismo, de abulia.

No era cuestión de hombres, era un remolino, una avanzada de entidad política, era sobre todo una involución que buscaba imponer orden, quemar etapas para la conquista del poder, callar a quien quería seguir su propio camino, y producir, producir, producir bienes de consumo.

No era ya necesario, no era urgente obedecer a lo que había sido el más válido estímulo para la creación de auténticas obras de arte. Ahora, el artesanado estaba encargado de elaborar el sistema de hacer correr alegremente una hora y media de película, aunque fuera con argumentos **"fumettistiche"** como llamamos nosotros a los dibujos animados. El responsable gubernamental de la política cinematográfica podía ilusionarse con que la alta cifra alcanzada por la producción era una fausta señal. La reconstrucción industrial se había cum-

un debate

El alma del neo-realismo fué la realidad social, la condición humana de nuestro pueblo, durante la ocupación alemana (Roma Città Aperta), **la aliada** (Paisà), **el desorden de la inmediata postguerra** (Sciuscià, Caccia Tragica), **y fué esta alma la que llevó a un examen a fondo que prescindía de la ocasión bélica para adaptarse, como en** La Terra Trema **o en** Ladri di Biciclette, **a motivos más profundos y antiguos, a un mal más viejo y constitucional. Este y no otro es el filón del neo-realismo que, naturalmente, ha expresado un nuevo contenido en formas nuevas: cualquier otra interpretación es arbitraria, tendenciosa y genera el equívoco.** (...) **La involución que esta escuela está atravesando hoy se debe al hecho de no tener fe en la primitiva inspiración, se debe a que se trueca el alma por la corteza cayendo en un amaneramiento inconvincente y caprichoso.**

Luigi Chiarini (en BIANCO E NERO, febrero-marzo de 1951).

Estos plumíferos, portavoces de la prensa más conformista, disertando a propósito de este film (**Miracolo a Milano**) sobre el terreno crítico-estético, han hablado de "involución" del neo-realismo y hasta de su muerte: **Miracolo a Milano**, según ellos, sería su más triste y definitivo epitafio. (...) Pese a la llamada "crisis", los productores italianos todavía no han declarado la guerra a la tendencia, y no por mecenas: la taquilla de los films que van desde **Roma Città Aperta** a **Ladri di Biciclette**, de **Vivere in Pace** al **Bandito**, de **Riso Amaro** a **In Nome della Legge**, demuestra que, en el mercado nacional como en el más vasto mercado internacional, el neo-realismo ha constituído una óptima inversión de capitales.

Giuseppe De Santis (en FILM-CRITICA, marzo-abril 1951).

Veamos ante todo sobre qué bases niega De Santis la crisis del neo-realismo, sobre qué films apoya sus afirmaciones. Rossellini que es, ciertamente, uno de los mayores exponentes del neo-realismo, ha resbalado de Roma Città Aperta **a** Stromboli, terra di Dio; **Vergano de** Il Sole Sorge Ancora a Santa Lucia Luntana; **Blasetti, que ha sido neo-realista oficialmente, ha retomado desde** Un Giorno nella Vita **el antiguo camino y puede ser que, entre una** Corona di Ferro **y una** Fabiola, **se le escape algún buen film; Lattuada pasó del** Bandito **al garboso** Luci del Varietà; **Malaparte debuta con el** Cristo Proibito; **el propio De Santis ha debido abandonar la idea de realizar** Nostro Pane Quotidiano, **sobre la ocupación de las tierras de Calabria, y dirigirá ahora un film sobre dactilógrafas; Soldati, cuyo ingenio y temperamento tendrían algo que decir, inclusive en el cine, pasa revista a los cómicos; los films con Totò, para señalar un tipo bajamente comercial, ya que Totò es un artista al que debería estar reservada mejor suerte, se multiplican, seguidos en la ruta por una serie de "capataces" que amenaza ser numerosísima, para no hablar, finalmente, de los tormentos, las perdiciones, las contorsiones de los hijos de padre desconocido que bañan en lágrimas las plateas populares. ¿Son entonces estos films los que atestiguan el florecimiento del neo-realismo? ¿Por qué quien habla de crisis es un conformista reaccionario?**

Luigi Chiarini (en FILM-CRITICA, mayo 1951).

plido. Un resultado fué, en cambio, que L'OSSERVATORE ROMANO denunció justamente el estado en que se encuentra el cine italiano con una altísima cuota de films "moralmente desaconsejables".

Luego de la euforia del producir-producir, del evadirse-evadirse, el despertar comienza a ser doloroso. No sólo la crítica más calificada, no sólo los ambientes católicos, sino también la opinión pública se ha cansado y rechaza películas cómicas o de tintas fuertes que hasta hace poco habría recibido con los brazos abiertos. El público, inclusive el popular, está escaldado y aplaude films como **Un giorno in pretura** o como **Pane, amore e fantasia** que, aunque no posean méritos artísticos, no se permiten los peores instintos que son el mayor vicio del cine y, además, contienen algo.

La acción valiente de revistas especializadas ha librado una sincera batalla por solucionar una situación que es crítica desde el punto de vista de las limitaciones impuestas a la actividad de los directores que tienen algo que decir. Los hombres cultos han hablado finalmente sobre lo que puede transformarse en la crisis del cine italiano, el movimiento intelectual más denso de valores artísticos, más positivo socialmente. Así se reunió el "Convenio de Parma", después de años en los que los hombres más importantes de la cultura cinematográfica, directores y críticos, productores y libretistas, estaban divididos en facciones opuestas, según la antigua necesidad nuestra de güelfos y gibelinos. Se acordaron de que el cine no es un espectáculo dominical, un medio de propaganda, sino un hecho cultural mucho más vivo, mucho más importante para nosotros, hoy.

He ahí por qué el Convenio no fué una charla banal, sino el síntoma, la clara señal —deseamos creer— de un renacimiento. Ahora, los directores deben trabajar, reencontrar su inspiración. El tiempo debe permitirlo.

Filippo M. de Sanctis

Roma, abril 1954.

un debate

El cine italiano goza actualmente de un prestigio extraordinario que ha exigido de la crítica mundial una etiqueta cómoda: "neo-realismo". Poco importa que se meta en la misma bolsa la literatura de Visconti, el lirismo de Rossellini, el sentimiento onírico de De Sica, la juventud de De Santis, la crónica de Zampa, la delicadeza de Castellani, la "escritura" de Lattuada, el documental de De Robertis, la elocuencia, en fin, de Blasetti; poco importa que el cine italiano existiera también antes de 1945 y que se confunda el éxito de **Roma Città Aperta** (costo en 1945, 13 millones de liras, rendimiento de sala de estreno y primera explotación en Nueva York, 12.000 dólares) o de **Sotto il Sole di Roma** (costo en 1948, 30 millones de liras, rendimiento 300 millones) con la industria cinematográfica italiana íntegra.

Lo Duca (en CAHIERS DU CINEMA, abril 1951).

El cine italiano fué el primero que se detuvo en el examen de la realidad, de la que supo obtener alimento para films ya universalmente reconocidos como obras de arte. Sin embargo, la fórmula no estaba exenta de riesgos: la inevitable imitación de los "mayores" podía disminuir a la larga el valor mismo de los modelos. Fué así como la producción se encontró ante una coyuntura cuyos peligros se nota ahora que han sido superados: continuar dentro de la despiadada crudeza del documento, o buscar, permaneciendo siempre fieles a la realidad, una vía nueva que reavivase un estilo universalmente aceptado. (...) El reciente éxito logrado en los Festivales internacionales demuestra la vitalidad actual de nuestro cine; la demanda para los grandes circuitos norteamericanos y de los demás países confirma el valor de nuestros films.

Editorial (en UNITALIA FILM, publicación del instituto oficial para la difusión del film italiano en el extranjero, julio 1952).

En la práctica, los films neo-realistas se han concentrado en lo patético o en lo cruel, en la pobreza o en el crimen, culminando en el Umberto D. de Zavattini y De Sica, lamento sin respiro sobre el destino de un viejo solitario. El público italiano, que ve bastante miseria en su vida diaria, nunca ha mostrado entusiasmo por volver a ver miseria en el cine. Prefiere el escapismo de Hollywood o las imitaciones italianas: melodramas, comedias musicales, comedias de golpe y porrazo. Existe, además, la fuerte convicción de que los neo-realistas dan

un debate

MIRACOLO A MILANO
(Vittorio de Sica, 1950)

un debate

al mundo una degradante y falsa visión de Italia. El gobierno, que tiene un poder de vida o muerte sobre la industria por su contralor de los subsidios oficiales, recientemente criticó a De Sica por no mostrar "un optimismo sano y constructivo". El gobierno y el público prefieren films como Altri Tempi, **farsas, comedias musicales o versiones de libros de éxito como** Il Piccolo Mondo de Don Camillo.

Nota de LIFE, diciembre de 1952.

La característica más importante, y la más importante innovación, del llamado neo-realismo, me parece, es haber comprendido que la necesidad del "argumento" era un modo inconsciente de disfrazar una derrota humana, y que la clase de imaginación que suponía era una simple técnica de aplicar fórmulas muertas a hechos sociales vivos. Ahora se comprobó que la realidad es inmensamente rica, que es suficiente poder mirarla directamente, y que la tarea del artista no es emocionar o indignar a la gente con situaciones metafóricas, sino hacerla reflexionar (y si quieren, emocionarse o indignarse también) ante lo que otros hacen, ante lo real, exactamente como es. (...) La mayor acusación es: "el neo-realismo sólo describe la pobreza". Pero el neo-realismo puede y debe enfrentar la pobreza. Hemos comenzado con la pobreza por la simple razón de que es una de las realidades más vitales de nuestro tiempo, y desafío a quien me pruebe lo contrario. (...) Se dice también: 'el neo-realismo no ofrece soluciones. El fin de una película neo-realista es particularmente inconclusivo". No puedo aceptarlo de ningún modo. En lo que concierne a mi obra, los caracteres y situaciones quedan sin resolverse desde un punto de vista práctico porque "así es la realidad". Pero cada momento del film es, en sí mismo, una respuesta a alguna pregunta. No concierne al artista proponer soluciones. Es suficiente, y mucho, diría, hacer que el público sienta la necesidad, la urgencia de soluciones.

Cesare Zavattini (en LA RIVISTA DEL CINEMA ITALIANO, diciembre 1952)

neorrealismo italiano

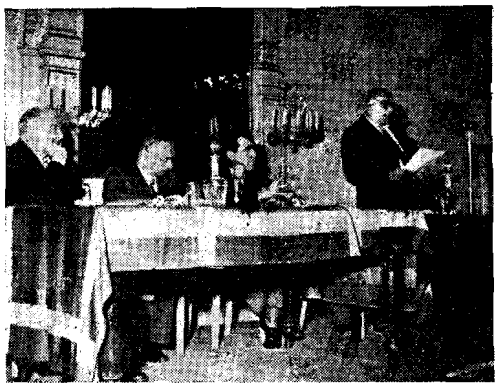
La precipitada carrera, potencialmente peligrosa, hacia una producción en cantidad ha llevado el total de films italianos para 1952 al número de 132, un record que da a este país el segundo puesto en la producción cinematográfica mundial. Pero, aunque se advierte una mejora considerable en el producto medio, no ha habido un crecimiento correspondiente en el número de films de calidad. El comercialismo, de modo inevitable pero descorazonador, ha reemplazado mucho de lo que alguna vez fué inventiva y experimentación. Inclusive algunos nombres de primera fila se han rendido, dicen, temporariamente. Mientras tanto, la historia se repite. Cabiria, Cleopatra, Attila, Theodora, Regina de Bizancio, **y otros títulos socorridos de proyectos a filmar, hablan por sí solos.**

Robert Hawkins (en SIGHT AN SOUND, abril - junio 1953).

La relación de Arnaldo Fratelli (...) encuadró el significado del neo-realismo en el ambiente histórico del cine italiano observando, entre otras cosas, que "en la base de los mejores films producidos después de la Liberación se apuntó siempre a la denuncia, humanamente apasionada y políticamente desinteresada, de los males que sufre la sociedad italiana", lo que es, sin duda, exacto, como es exacta la denuncia de las malas costumbres ministeriales que han sofocado esa búsqueda. Fué otra la opinión de Nino Ghelli quien, después de una larga introducción estética que recorría los numerosos componentes extra-estéticos del fenómeno "cine italiano", dijo que "la vaga afirmación de la falta de necesaria libertad creativa de los autores italianos es sólo un slogan para justificar su indudable involución".

Ernesto G. Laura (a propósito del Congreso de la Crítica Italiana, realizado durante la Muestra de Venecia 1953, en RASSEGNA DEL FILM, setiembre 1953).

declaraciones del congreso de parma



"El Comité promotor y la Presidencia del Convenio del Neo-realismo, al cerrarse los trabajos, agradece a la ciudad de Parma y cree útil fijar los siguientes puntos sobre los cuales han estado de acuerdo todos los participantes, pese a sus diversas posiciones ideológicas:

I) el valor positivo de lo que se llama neo-realismo italiano, sobre el cual se apoya particularmente la suerte de nuestro cine;

II) la exigencia de salvaguardarlo de todos aquellos peligros de naturaleza objetiva o subjetiva que han determinado su actual incertidumbre y debilitamiento y que obstaculizan su libre desarrollo;

III) la exigencia, frente a esta corriente de nuestro cine, de un mayor empeño crítico de estudio y de una mayor difusión de sus valores;

IV) el deseo de que el Parlamento y los órganos responsables del Estado, en su intervención legislativa y ejecutiva con respecto al cine, tengan en cuenta los valores de la cultura italiana libremente entendida.

Esta unanimidad y concordia demuestran que no hay hoy instancia cultural y social que no encuentre en el neo-realismo las formas más sensibles de expresión artística

"Tomada nota de las relaciones presentadas y de las intervenciones que tuvieron lugar durante el Convenio Nacional del Neo-realismo cinematográfico, reunido en Parma en los días 3, 4 y 5 de diciembre, en el intento de reactualizar en un ámbito más vasto las discusiones surgidas durante los trabajos del Congreso, contribuyendo así a un desarrollo cada vez mayor de la cultura cinematográfica, se cree necesario *que todas las asociaciones culturales cinematográficas promuevan, con el apoyo de cineastas, productores y distribuidores, una divulgación orgánica de las mejores obras del neo-realismo."*

los mejores **libros**
discos
y reproducciones

hemos recibido discos de:

Louis Armstrong.	Wild Bill Davison	Eddie Condon.
Bix Beiderbecke.	Conrad Janis.	Pee Wee Russell.
Sidney Bechet.	Fletcher Henderson.	Jelly Roll Morton.
Bunk Johnson.	Duke Ellington.	Fats Waller.

juan benito blanco 1122 montevideo

FILMADORAS

KEYSTONE

MODELO A 9 - 16 mm. Para rollos de 30 mts., objetivo intercambiable F. 2,5, tratado, indicador visual y sonoro de metraje, filmación cuadro por cuadro y a 10, 16, 24, 32, 40, 48 y 64 cuadros por segundo, traba de disparador para auto-filmación, equipada con grifa y rodillos de un solo dentado (para inscripción de banda magnética o sonora), visor directo, tabla de exposiciones incorporada, etcétera ..... $ 350,00

UNA MARCA DE CALIDAD A PRECIOS EXCEPCIONALES

Modelos de 8 mm.:

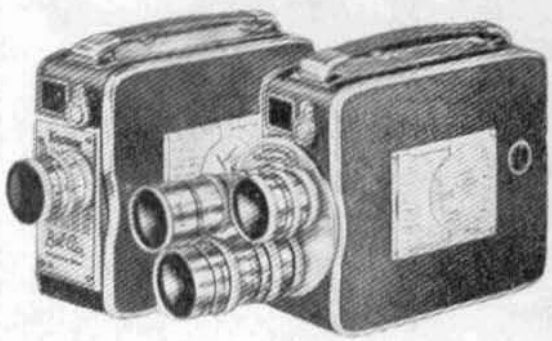
K. 32: Rollo doble 8, 4 velocidades, c. × c., visor accesorio para gran angular y tele, objetivos intercambiables, etc. Precios desde ..... $ 290,00

K. 35: Con torre para 3 objetivos, completa, desde ..... $ 500,00

K. 30: Objetivo intercambiable, contador automático, tabla de exposición, filmación c. × c. y auto-filmación.

Con F. 2,5 ..... $ 200,00

Con F. 1,9 ..... " 230,00



IMPORTACION DIRECTA

FOTO MICRO

RIO NEGRO 1370

Teléfono: 9-55-16

Imp. "Rosgal" - Ejido, 1624